

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIELLA DA CUNHA GRAMANI

**O APRENDIZADO E A PRÁTICA DA RABECA NO FANDANGO CAIÇARA:
estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**

CURITIBA

2009

DANIELLA DA CUNHA GRAMANI

**O APRENDIZADO E A PRÁTICA DA RABECA NO FANDANGO CAIÇARA:
estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, área de concentração Cognição e Filosofia da Música, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Beatriz Senoi Ilari

CURITIBA

2009

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Gramani, Daniella da Cunha

O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caíçara:
estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri / Daniella da Cunha Gramani. – Curitiba, 2009.
131 f.

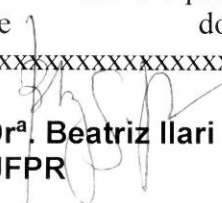
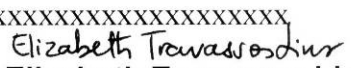
Orientadora: Prof^a.Dra. Beatriz Senoi Ilari
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Fandango – Paraná. 2. Fandango – São Paulo. 3. Música – cognição 4. Música – instrução e estudo. 5. Instrumentos musicais. I. Título.

CDD 781.63098162
CDU 78.067.26(816.2)

Ata décima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda Daniella da Cunha Gramani. No dia três de fevereiro de dois mil e nove, às quatorze horas, na sala 107, no DEARTES, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Beatriz Ilari** Presidente, **Elizabeth Travassos Lins (UNIRIO)**, **Rosane Cardoso de Araújo e Guilherme Romanelli (Convidado)** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada : *“O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri”*, apresentada por **Daniella da Cunha Gramani**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Beatriz Ilari retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou *aprovada com distinção* a candidata, que *recebe* o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia três de fevereiro de 1 dois mil e nove.

XX


Dr^a. Beatriz Ilari
UFPR
Dr^a. Elizabeth Travassos Lins
UNIRIO
Dr^a. Rosane Cardoso de Araújo
UFPR
Dr. Guilherme Romanelli
UFPR
Daniella da Cunha Gramani

Agradecimentos

Aos fandangueiros Zé Pereira, Arnaldo Pereira e Laerte Pereira por dividirem comigo suas experiências e reflexões

À Beatriz Ilari pela orientação preciosa, pelo carinho e pela generosidade

À Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Travassos, à Prof^ª. Dr^ª Rosane Araújo, ao Prof. Dr. Maurício Dottori e ao Prof. Dr. Guilherme Romanelli pelas observações e indicações quando das bancas de qualificação e defesa

À coordenação e professores do programa de pós-graduação em música que me ajudaram ao nesse processo

Ao Mundaréu e em especial Itaercio Rocha, pelas inquietações que transformaram o rumo dessa pesquisa

À Associação Cultural Caburé e à Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba por me convidarem a participar dos projetos que me aproximaram ainda mais do fandango

À Faculdade de Artes do Paraná, em especial meus colegas de Departamento, pela compreensão

À Rogério Gulim, Eduardo Usui Schotten, Joana Correa, Alexandre Pimentel, Geraldo Pioli, Leco de Souza, Rodolfo Vidal, Jocema Lima, Gabriela Bruel, Louise Lopez e Jéssica Pacheco por colaborarem para a realização desse trabalho

Ao Prof. Dr. Rogério Budasz pelas contribuições trazidas na banca de qualificação

Agradecimentos especiais

À Caroline Pacheco pelo amor, dedicação, companheirismo, leveza, conquistas e planos futuros

À Gloria Cunha por ser essa mãe incrível e por estar sempre ao meu lado

À Clarinha, Daniel, Isadora, Isabella, Leonardo e Dora, crianças que tornam meu mundo cheio de alegria

À José Eduardo Gramani pela inspiração sempre

RESUMO

Esta dissertação é um estudo de caso sobre o aprendizado da rabeca no fandango caiçara e teve como foco a experiência e as reflexões apresentadas por três rabequistas da mesma família moradores da comunidade do Ariri, Cananéia, São Paulo: Zé Pereira, Laerte Pereira e Arnaldo Pereira. Foi realizado um trabalho de campo na comunidade que teve como estratégia de coleta de dados a observação participante, o caderno de campo, as aulas de instrumento e entrevistas por pauta. Os dados coletados foram relacionados a categorias, conceitos e observações levantados de estudos oriundos da etnomusicologia e cognição musical.

Dos estudos da etnomusicologia buscou-se investigar indícios no fandango da existência de observações e situações relacionadas ao aprendizado musical encontradas em outras manifestações populares (PRASS, 1998/1999; ARROYO, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; NÁDER, 2006; ABIB, 2006). As questões abordadas foram: a aprendizagem musical é também aprendizagem de uma identidade cultural; não lá local e nem hora exclusiva para a aprendizagem musical; há uma integração entre a música e o corpo; a imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas na aprendizagem musical; a experimentação é também momento de aprendizagem e as pessoas mais experientes são referências no processo de aprendizado musical.

Questões referentes ao processo de enculturação e treino, ao estudo deliberado, à memorização, aos processos de auto-regulação, à ansiedade, criatividade e representações mentais foram abordadas tendo como base os estudos da cognição musical sobre aprendizado do instrumento e sobre performance (SLOBODA, 2008; GALVÃO, 2006; SANTIAGO, 2006; ALENCAR; FLEITH 2003).

PALAVRAS CHAVE: aprendizado musical, aprendizado instrumental, rabeca, fandango.

ABSTRACT

This dissertation is a case study on the learning of the rabeca in the *fandango caiçara* and it had as focal point experiences and reflections presented by three rabequistas (types of fiddlers) from a same family, that lived in the community of Ariri, Cananéia, São Paulo. The three rabequistas were Zé, Arnaldo and Laerte Pereira. The field work was carried out in the Ariri community, and data collection tools included participant observation, field notes, interviews and instrumental lessons. The collected data were related to categories, concepts and observations yielded by previous studies in ethnomusicology and music cognition.

From the viewpoint of ethnomusicology the aim was to investigate, in the fandango, traces of the existence of specific situations related to the learning process found in previous studies of other manifestations of popular culture (PRASS, 1998/1999; ARROYO, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; NÁDER, 2006; ABIB, 2006). Previous studies suggested that musical learning is also one of cultural identity; it has no specific place and time to take place; there is an integration between music and body; the imitation of sounds and body gestures is one of the main techniques used in the music learning; experimentation is also a moment for learning, and the most experienced people are important references in the music learning process. These issues were investigated. In addition, questions pertaining to enculturation and training, deliberate practice, memorization, self-regulation process, anxiety, creativity and mental representations were approached based on previous studies on music cognition, especially those on instrumental learning and performance (SLOBODA, 2008; GALVÃO, 2006; SANTIAGO, 2006; ALENCAR; FLEITH 2003).

KEYWORDS: music learning, instrument learning, rabeca, fandango.

LISTA DE FIGURAS

Transcrição do <i>dandão</i> Mulata Faceira	48
Afinação das cordas soltas da viola	48
O acorde de tônica.....	49
Afinação das cordas no acorde de tônica	49
O acorde de dominante	49
Afinação das cordas no acorde de dominante	49
Extensão utilizada pelos cantadores	50
Transcrição da <i>chamarrita</i> Moreninha	50
Transcrição da <i>chamarrita</i> da faixa 05	51
Transcrição do <i>dandão</i> Duas moças na janela	52
Transcrição do <i>dandão</i> Avião no estrangeiro	54

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Moda bailada: grupo Família Pereira em 2006	25
Moda batida: grupo Mestre Romão em 2005	25
Viola e rabeca	29
Bandeira do Divino Espírito Santo de Paranaguá em 2006	30
Casa de Rio dos Patos	37
Apresentação da família Pereira em 1989	42
Apresentação da família Pereira em 1989	42
Diferentes rabecas brasileiras	57
Diferentes rabecas brasileiras (lado)	58
Vila de Ararapira	91
Posto de saúde do Ariri	92
Centro comunitário do Ariri	92
Henrique, João e Eliel Alves	93
Dançadores do grupo Jovens do Ariri	95
Casa de Arnaldo Pereira	96
Crianças dançando uma moda bailada	105
Laerte tocando rabeca no ensaio do grupo Jovens do Ariri	114
Zé Pereira tocando rabeca e Arnaldo tocando viola	117
Ensaio do grupo Jovens do Ariri: Laerte na rabeca, Zé no cavaquinho e Arnaldo na viola	123

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Esquema coreográfico do movimento oito	26
Esquema coreográfico do movimento passo batido	26

LISTA DE MAPAS

Lagamar: região litorânea que se encontra entre Iguape (SP) e Paranaguá (PR)	24
Comunidades caiçaras da região do Lagamar	89

LISTA DE TABELAS

Modas valsadas e batidas	27
Posições utilizadas na viola	28
Andamento das marcas valsadas	47
Esquema de rimas da <i>chamarrita</i> da faixa 05	51
Esquema de rimas da <i>chamarrita</i> Moreninha	52
Esquema de rimas da <i>chamarrita</i> Adeus, morena	52
Esquema de rimas do <i>dandão</i> Duas moças na janela	53
Esquema de rimas do <i>dandão</i> Duas moças na janela	53
Esquema de refrão e um verso do <i>dandão</i> Avião no estrangeiro	53
Atividades no trabalho de campo	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ESTUDOS SOBRE O FANDANGO CAIÇARA	18
1.1 Histórico do fandango	18
1.2 O fandango do litoral de São Paulo e Paraná no século XX	23
1.3 Estudos sobre fandango e o aspecto musical	32
1.4 O fandango em Rio dos Patos, o caso da família Pereira	36
1.5 Breve estudo sobre as marcas <i>dandão</i> e <i>chamarrita</i> na família Pereira	44
2 ESTUDOS SOBRE A RABECA BRASILEIRA	55
3 ESTUDOS SOBRE APRENDIZADO E PRÁTICA INSTRUMENTAL	67
3.1 Estudos da etnomusicologia	67
3.2 Estudos da cognição musical	73
4 METODOLOGIA	79
4. 1 A escolha do caso	80
4.2 Estratégias de coleta de dados	81
4.2.1 Observação participante e caderno de campo	82
4.2.2 Aulas de instrumento	83
4.2.3 Entrevista por pautas	84
4.3 Realização da pesquisa de campo.....	86
4.3.1 Questões éticas.....	86
4.3.2 O trabalho de campo	86
4.4 Organização do material coletado	88
5 ANÁLISE DE DADOS E DISCUSSÃO	89
5.1 A comunidade do Ariri	89
5.2 O fandango na comunidade do Ariri	93
5.3 Os Pereiras: Arnaldo, Zé e Laerte	95
5.3.1 Arnaldo Leão Pereira	95
5.3.2 Zé Pereira	96
5.3.3 Laerte Camilo Pereira	99
5.4 Considerações sobre o aprendizado musical no fandango	99
5.4.1 Infância	100
5.4.2 Juventude	106
5.5 Considerações sobre o aprendizado da rabeca no fandango	111
5.5.1 Zé Pereira	116
CONCLUSÕES	124
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Quando criança meu sonho era estudar violino, mas me disseram que eu ainda era pequena, e que então estudasse flauta doce um tempo, o que fiz sem problema algum, aguardando ansiosa pelo dia de estudar violino. Meu pai era violinista e isso certamente me influenciou, mas nunca houve uma pressão familiar para que eu escolhesse estudar o mesmo instrumento que ele. Quando finalmente já estava “pronta” para o violino, minha professora me fez prometer que eu estudaria dois anos no mínimo e eu empolgada, prometi! Que decepção! Definitivamente o violino do método Suzuki não era o violino da minha expectativa e com seis meses de estudo eu já não agüentava mais. Porém, como havia prometido, estudei os dois anos... Estudei é modo de dizer, pois o maior desafio da minha mãe era me colocar para praticar. Como eu enrolava! Estudava deitada na cama, desmontava o arco do violino para não estudar, desafinava as cordas para passar o tempo afinando, enfim, mil e uma estratégias para fugir da prática repetitiva e maçante do estudo. Acabaram-se os dois anos e eu abandonei o violino. Nem pegar para brincar em casa eu pegava, nem estudar outro instrumento de cordas friccionadas eu quis. Passei por vários instrumentos, mas na adolescência, durante o período que corresponde ao atual ensino médio, minha única atividade musical era o canto coral, pois decidi me dedicar ao magistério. A música, que todos pregavam que seria a base de minha profissão dado os pais músicos que tenho, era para um momento de descontração e a educação passou a ocupar a minha mente. Fiz o antigo curso de Magistério e ministrei aulas regulares durante seis anos como professora regente de 1ª a 4ª séries do ensino fundamental. Entrei na faculdade de Pedagogia, que cursei durante dois anos e, mais uma vez houve um descompasso com o que eu pensava e o que encontrava. Definitivamente percebi que faltava algo, mas não sabia exatamente o que era.

Assim, abandonei a Pedagogia, voltei para a Música e me formei em Educação Artística com habilitação em Música. Na época da faculdade, fundei com alguns colegas o grupo artístico Mundaréu que veio a se tornar o alicerce da minha atuação musical. No Mundaréu¹ encontrei a forma da música que me completava, que eu acreditava, no início

¹ Grupo Artístico, fundado em 1998 em Curitiba, que se dedica à criação de espetáculos, CDs e oficinas baseados em pesquisa sobre a Arte do Povo do Brasil.

achando que o caminho seria estudar a música caipira, mais tarde ampliando para o universo da cultura popular.

Em paralelo com a época em que cursei a minha faculdade, meu pai havia se encantado pela beleza e complexidade das rabecas do Brasil, dedicando seus últimos anos de vida a tocar, pesquisar e compor para esse instrumento. Quando ele faleceu fiquei com sua coleção de 30 instrumentos e, sem dúvida, com responsabilidades em relação à divulgação de seu trabalho de pesquisa; ao mesmo tempo em que iniciava com o grupo Mundaréu uma pesquisa sobre cultura popular. Dois rios da minha vida confluíam para uma mesma direção e assim voltei a tocar um instrumento de corda friccionada: a rabeca. Dessa vez, várias coisas foram diferentes e uma delas foi a forma de aprender a tocar, pois, decidi, de maneira intuitiva, que aprenderia a tocar rabeca “de ouvido” pois não queria pensar em notas, mas em som. Atrás da sonoridade que ouvia dos rabequeiros tradicionais e daquela que me agradava comecei a tocar rabeca, feliz!

Hoje, com 11 anos de existência, o Mundaréu tornou-se um grupo artístico com um repertório de espetáculos baseados na arte do povo do Brasil, porém no decorrer desse processo, atrás do que chamamos de fundamentos dessa arte, nos deparamos com inúmeras questões educacionais provenientes da cultura popular. Percebemos em nossas oficinas, que sempre foram coordenadas por Itaercio Rocha², que ao tratar do popular não poderíamos apenas focar no conteúdo ou na forma das brincadeiras. Para uma compreensão mais completa da arte popular era necessário que os alunos vivenciassem também os procedimentos metodológicos utilizados no ensino-aprendizado das manifestações. Dessa forma, em conjunto com a pesquisa artística, retornei à questão educacional, feliz!

Este pequeno memorial é uma justificativa pessoal para a escolha do tema de minha dissertação, para onde, ao que parece, todos os caminhos convergiam: o aprendizado da rabeca no fandango caiçara.

Meu interesse pelo fandango surgiu já na época da elaboração de minha monografia de conclusão de curso de graduação, mas foi a partir de 2005 que meu envolvimento com essa manifestação se intensificou e se tornou regular através de dois projetos com atuação na região litorânea: o Museu Vivo do Fandango e o Encontro de Fandango e Cultura Caiçara. Já a rabeca no fandango sempre me intrigou, principalmente quando eu me deparava com a arte de excelentes rabequistas.

² Arte-educador, bonequeiro, ator, bailarino e diretor que integra o grupo Mundaréu e é responsável pela coordenação das oficinas do grupo.

A rabeca é um instrumento que recebe destaque no fandango caiçara³. Para um fandango acontecer a viola é o instrumento primordial, não a rabeca, mas sempre que existe um rabequista, ele é incluído no grupo musical. É interessante notar que, de certa forma, o rabequista é um músico que possui uma visão bem completa do fandango, pois, nessa manifestação, a maioria dos rabequistas sabe tocar todos os instrumentos presentes no fandango - o que não acontece com os outros músicos, pois nem todo violeiro, por exemplo, sabe tocar rabeca. Este instrumento é descrito por alguns fandangueiros como muito difícil de aprender, pois não possui ‘ponto’, que são os trastes de indicações da posição dos dedos da mão esquerda. Outro fato que torna interessante o foco nos rabequistas do fandango é que a prática da rabeca exige conhecimentos musicais mais amplos que a prática dos outros instrumentos. A rabeca acompanha a melodia das vozes, mas nos momentos de pausa entre um verso e outro, o rabequista toca pequenas melodias que parecem variar de instrumentista para instrumentista. Como me relatou um rabequista recentemente: “cada um tem uma melodia na cabeça”.

Desde o início da pesquisa tive consciência de que me propunha a pesquisar um fenômeno cheio de complexidades. O processo de aprendizagem musical é foco de muitos estudos, bem como o aprendizado de um instrumento, mas o aprendizado de um instrumento em cultura popular é um tema menos freqüente nas pesquisas. Por isso tomei como base alguns estudos sobre aprendizado musical na cultura popular, voltados para a etnomusicologia e algumas categorias estudada pela cognição musical para poder compreender melhor como se dá o aprendizado da rabeca no fandango caiçara.

Por ser um tema tão amplo, eu necessitava de uma metodologia em pudesse fazer um recorte, por isso escolhi realizar um estudo de caso, com cinco dias de trabalho de campo, focalizado em três rabequistas que pertencem a uma família tradicional do fandango caiçara: a família Pereira. Até a década de 1990, a família Pereira vivia em Rio dos Patos, comunidade rural da cidade de Guaraqueçaba, Paraná, e lá a prática do fandango era intimamente ligada ao cotidiano rural, através dos mutirões e dos acontecimentos sociais. Atualmente, por conta das restrições à caça e ao roçado das leis ambientais que os fizeram abandonar Rio dos Patos, e algumas vezes por motivos pessoais, os membros da família Pereira se encontram dispersos pelo litoral do Paraná e de São Paulo e possuem forte atuação no fandango da região. É o caso dos rabequistas escolhidos como foco desta pesquisa: Arnaldo, Zé e Laerte Pereira. Os três moram na comunidade do Ariri, um bairro da cidade de Cananéia, São Paulo, e pertencem ao

³ Fandango dançado no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná.

grupo Jovens do Ariri. Zé Pereira é o destaque do estudo de caso, pois é um excelente músico, e foi o instrumentista com o qual pude passar mais tempo.

A coleta de dados deu-se através de observação participante, aulas de instrumento, diário de campo e entrevistas. Foi nessas últimas que me baseei para a realização da maior parte das considerações levantadas nesse trabalho.

Eu não poderia registrar o processo de alguém aprendendo a tocar rabeca, pois isso demoraria muito tempo, então, inspirada no trabalho de Bosi (1994) optei por trabalhar, de maneira bem mais modesta do que a psicóloga social, com a memória oral. Bosi (1994) realizou um dos mais completos estudos no Brasil sobre a resistência da memória oral através da narração. Entrevistando várias vezes oito idosos com mais de setenta anos que viveram em São Paulo, Bosi (1994) reflete sobre a situação do velho em nossa sociedade, e por consequência, a desvalorização da narração e da memória oral.

Ao refletir sobre memória e socialização Bosi (1994) diz que a relação entre netos e avôs se estabelece entre iguais, pois não há preocupação com o que é próprio para a criança. O que emerge dessa relação são os ensinamentos de que mesmo com a vivência de grandes mudanças, a vida é a mesma. Essa relação é outra socialização pouco estudada. Ela também torna presente, por exemplo, os que se ausentaram. “É a essência da cultura que atinge a criança através da fidelidade da memória” (BOSI, 1994, p.75).

No entanto Bosi (1994) relata que a sociedade industrial rejeita o velho e não oferece sobrevivência a sua obra. A moral prega respeito aos mais velhos, e ao mesmo tempo, o sistema prega a substituição do velho através da privação da liberdade de escolha, da supressão do confronto e do afrontamento.

A lembrança é um trabalho por excelência do ancião, que necessita de mecanismos de reflexão e localização. Sua função é “unir o começo ao fim, tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (BOSI, 1994, p.82). A competência do ancião vem do vínculo com a outra época, do fato de ter suportado e compreendido muitas coisas. A memória dos velhos é desalienadora “pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual” (BOSI, 1994, p.83).

Acredito que essa desvalorização da memória oral também afeta a cultura popular. Os rabequeiros escolhidos, em especial Zé Pereira não são velhos, mas são representantes de uma socialização que, não sendo valorizada pela sociedade industrial, busca formas de sobrevivência e utiliza a memória oral para isso.

Os três primeiros capítulos da dissertação constituem-se em revisões de literatura. No primeiro abordo questões relativas ao fandango que vão desde um pequeno histórico até a sua

caracterização. O segundo capítulo é focalizado nas pesquisas realizadas sobre as rabecas brasileiras. No terceiro apresento os estudos de etnomusicologia e cognição musical que serão a base da minha análise dos dados recolhidos. A metodologia utilizada é tratada no quarto capítulo. O quinto capítulo constitui-se da apresentação dos dados recolhidos e integrados à discussão teórica levantada nos capítulos anteriores. O sexto capítulo é a conclusão, onde retomo as questões discutidas de maneira resumida.

1 ESTUDOS SOBRE O FANDANGO CAIÇARA

A presente dissertação tem como foco o fandango caiçara, manifestação popular que integra dança e música encontrada no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. Este capítulo é composto de um breve histórico da palavra fandango e da manifestação em si, seguido de uma descrição da prática do fandango em que abordo aspectos artísticos e sociais através de uma análise da literatura produzida sobre este tema. Vale ressaltar que o fandango é uma manifestação complexa, diversa e dinâmica, e sua descrição detalhada seria por si só uma outra pesquisa, por isso esse capítulo traz apenas informações suficientes para embasar, ilustrar e contextualizar a pesquisa que apresento nessa dissertação. Após a descrição do fandango apresento uma revisão dos estudos realizados sobre esta manifestação a partir das informações musicais mencionadas. Por fim, focalizo na descrição das pesquisas realizadas com a família Pereira, a qual integram os informantes deste estudo de caso e finalizo o capítulo com uma análise das modas⁴ *dandão* e *chamarrita*, as modas mais tocadas em um fandango.

1.1 Histórico do fandango

A palavra fandango é um vocábulo da língua portuguesa, espanhola e francesa que tem significados variados. No Brasil, atualmente, fandango é o nome de diferentes manifestações populares encontradas pelo país. No nordeste, por exemplo, o fandango é um auto marítimo que ocorre no ciclo natalino e na região sudeste e sul do país assume a forma de baile constituído por um conjunto de danças (CASCUDO, 1988).

Em Portugal há danças chamadas de fandango na região do Ribaltejo, Estremadura e na região norte, fronteira com a Espanha; já na Espanha é dançado em Andaluzia e possui relação com o flamenco (MUSEU VIVO DO FANDANGO, 2006).

⁴ Termo utilizado pelos fandangueiros para designar as músicas do fandango.

Na América Latina há descrições de manifestações populares denominadas de fandango, como na Argentina e México, onde significa um baile com a presença do sapateado. Na Bolívia a palavra é sinônimo de baile com canto, mas na Colômbia o termo pode indicar além de um baile, um gênero musical e um ritmo específico. Por sua vez, no Equador a presença do fandango é registrada por censuras e proibições que datam do período colonial e hoje a palavra é utilizada genericamente como sinônimo de festa (GOTTFRIED, 2005).

A origem do fandango entendido como um baile formado por um conjunto de danças, como ele aparece no Sul do Brasil, parece não ter sido o foco específico de pesquisa principal de nenhum historiador. As informações existentes nos estudos realizados anteriormente encontram-se em passagens curtas que levantam algumas hipóteses, muitas das quais contraditórias (BURKE, 1989; SARDINHA, 2004; ARAÚJO, 1967; RODERJAN, 1981; RANDO, 2003; PINTO, 1983). O historiador Burke (1989), por exemplo, ao discorrer sobre as danças populares correntes na Europa no início da Idade Moderna citou rapidamente que o fandango veio da América para a Espanha por volta de 1700, porém esse argumento não é aprofundado em seu trabalho. A maioria dos pesquisadores brasileiros, porém, discordou de Burke, apontando para a influência ibérica do fandango no Brasil (ARAÚJO, 1967; RODERJAN, 1981; RANDO, 2003; PINTO, 1983). Segundo Gottfried (2005), tendo origem no fado português com terminação africana ou tendo nascido na América e levado à Europa, o termo fandango parece ser fruto das mestiçagens culturais características da época. No século XVII o fandango era apreciado em Portugal por todas as camadas sociais, considerado de representatividade nacional (SARDINHA, 2004), como podemos perceber na seguinte descrição:

dança que invadiu, galgou, ondulou, saracoteou do paço dos reis às vielas da Mouraria, dos conventos de freiras do teatro do Bairro Alto, e que, apesar de ser originariamente espanhola, se aclimatou tão rapidamente em Portugal, que muitos viajantes estrangeiros a consideravam portuguesa. (DANTAS *apud* ALMEIDA, 1942, p.174).

Araújo (1967) não descartou a possibilidade de esta dança ter sua origem nas camadas populares portuguesas, depois ter subido aos palácios e, como é próprio da dinâmica da cultura popular, ter novamente “saído entre as portas da cozinha, infiltrando-se entre o povo.” (ARAÚJO, 1967, p.185).

No Brasil Colonial o fandango era aceito nas “casas decentes” (RANDO, 2003) e é descrito nas festas das altas classes do Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul até 1840, quando se recolhe às zonas rurais (RODERJAN, 1981).

A origem, bem como a história do fandango praticado atualmente no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná sempre intrigou os pesquisadores. Budasz (2002) levantou a possibilidade da introdução do fandango no litoral datar de meados do século XVIII, época do auge do fandango espanhol em Portugal. Esta data aparece como um consenso entre os pesquisadores do assunto. No entanto, percebe-se pelos estudos que não há uma precisão referente aos percursos históricos de como o fandango chegou à região do Lagamar⁵. No Paraná, há uma versão de que ele teria sido trazido por imigrantes açorianos que chegaram ao litoral entre os anos de 1748 a 1752 (PINTO, 1983). Esta versão é contestada por Roderjan (1981) que apresentou como argumento o fato de que a primeira tentativa de “estabelecer colonos açorianos no Paraná, foi feita em 1816” (RODERJAN, 1981, p.31) e que os açorianos que vieram para o Brasil, foram levados à Santa Catarina onde, atualmente, restam poucos vestígios de fandango (RODERJAN, 1980). A autora defendeu a tese de que o fandango chegou ao Paraná “trazido pelos portugueses e pelos luso-brasileiros, mais propriamente pelo paulista” (RODERJAN, 1981, p.31). No entanto, vale ressaltar, que nenhum dos autores supracitados teve como tema de pesquisa a questão da origem do fandango e sim o estudo da manifestação. Durante estes dois séculos de existência o fandango sofreu uma série de transformações oriundas principalmente de alterações no seu contexto de realização. O presente capítulo tem como objetivo uma breve descrição dessa manifestação, suas transformações, e dos estudos já realizados, fundamentando assim, a atual realidade do fandango.

Existem duas descrições do fandango no estado do Paraná realizadas por dois cronistas do século XIX. Nessa época, houve no Paraná um aumento da população residente nas vilas e, com isso, criou-se uma vida social mais intensa. Havia um extenso calendário de festividades religiosas e o fandango, assim como a capoeira, batuques e congadas, era também ocasião de comemorações e encontro da população (TRINDADE, 2001). Os viajantes August Saint Hilaire e Thomas Bigg-Wither, em viagem pelo Paraná, presenciaram e descreveram a prática de danças que se assemelham ao fandango em duas casas no território que mais tarde se tornou o Estado do Paraná.

⁵ Região compreendida entre os municípios de Paranaguá (PR) e Iguape (SP), atualmente formada, em grande parte, por áreas de proteção ambiental (APA).

Hilaire presenciou em 1820, em Castro, município do estado do Paraná, uma pequena festa ocorrida na casa do sargento-mor José Carneiro, onde o viajante estava hospedado. Hilaire descreveu que os músicos presentes eram um violonista e outro que tocava com grande habilidade o machete⁶. Descreveu também que naquela noite dançou-se a *chula* e o *anu* (HILAIRE, 1995). Apesar de não citar a palavra fandango, pode-se concluir pelas descrições e nomenclatura das danças que se trata dessa manifestação. Essa citação reforça a versão de que o fandango não era somente dançado no litoral, como atualmente, mas que sua prática se estendia também aos Campos Gerais, dado o fato que Castro é um município do interior.

Outra citação de fandango no Paraná do século XIX é de Bigg-Wither (1980), e data entre os anos de 1872 e 1875. Ele presenciou um baile acontecido na sala de uma casa, em uma localidade descrita como uma “pequena aldeia sertaneja” (BIGG-WHITER, 1980, p.36). Segundo Bigg-Wither (1980), neste baile os únicos instrumentos eram duas violas, acompanhadas do som do bater dos pés no chão, das palmas e do canto individual de cada um dos dançarinos seguido do coro.

À proporção que a dança continuava, a agitação ficava mais forte, a voz se transformava em grito, o menear do corpo, antes gracioso, tendia para as contorções violentas, entrando em cena todos os movimentos característicos de uma dança guerreira de índios norte-americanos. (BIGG-WITHER, 1980, p.36).

Bigg-Wither (1980) descreveu também com estranhamento a relação entre os homens e mulheres que, durante a dança não conversavam e, quando esta era finda, separavam-se sem nenhum sinal de cortesia, procedimento que pode ser observado até hoje nos bailes de fandango.

Da primeira metade do século XIX há ainda o códice *Cifras de música para saltério* de Antonio Vieira Santos⁷ que pode ser utilizado como fonte de estudos do fandango nessa época. O códice é composto por uma série de músicas presentes nos salões de Paranaguá e Morretes, dentre as quais sete marcas⁸ de fandango: *anu*, *chico*, *recortado*, *tonta*, *tirana*, *chula* e *vilão*. Roderjan (1980) destacou a importância desse documento, pois através dele pode-se

⁶Instrumento de cordas dedilhadas de tamanho semelhante ao cavaquinho, utilizado no século passado normalmente pelas crianças no aprendizado da viola de fandango. Hoje é um instrumento raro.

⁷ Obra pioneira no registro musical do Paraná.

⁸ Marca, ou moda, são palavras utilizadas pelos fandanguheiros que equivalem a música ou dança. Assim um baile de fandango é formado por várias marcas diferentes, ou modas diferentes. Cada marca possui características coreográficas e musicais específicas. O estudo dessas categorias será aprofundado no capítulo seis da presente dissertação.

supor que o fandango já era dançado no início do século XIX pelas sociedades de Paranaguá e Morretes, e Budasz (2002) ressaltou que os fandangos provavelmente “fossem também apreciados a essa altura por pessoas de classes mais elevadas” (BUDASZ, 2002, p.26), como o próprio Antonio Vieira, que exerceu cargos militares e religiosos além de trabalhar com comércio.

Além das descrições dos viajantes e do códice, outra fonte importante de dados sobre a prática do fandango são as proibições legais que datam ainda do século XVIII. Por propiciar o ajuntamento de escravos algumas destas manifestações foram reprimidas pelas Câmaras Municipais. Em 1792 o Capitão da Comarca de Curitiba proibiu a realização de fandangos que tinham relação devocional e permitiu a realização da festa somente em casas e entre os membros de uma mesma família com parentesco até o 4º Grau (PEREIRA, 1996, p.161).

No início do século XIX houve uma intensa perseguição ao fandango. Durante o século XVIII a maioria da população paranaense era analfabeta, incluindo os membros da elite. Aliás, os hábitos da oligarquia e dos comerciantes e artesãos eram bastante semelhantes. “Não há evidências de que existissem formas de lazer, de higiene ou de gestual específicas de um ou de outro setor da população.” (PEREIRA, 1996, p.136). Essa realidade só se reverteu na virada do século quando fazendeiros, comerciantes e industriais do mate foram buscar exemplos no hábito da burguesia européia, negando os velhos costumes coloniais. Iniciou-se assim um processo “civilizatório”. Uma das facetas desta mudança foi à criação, pela Câmara de Vereadores de Curitiba, de um código de posturas. “Mais do que por raciocínios econômicos a ação dos vereadores parece ser pautada por uma forte rejeição a cultura do povo” (PEREIRA, 1996, p.137), caracterizada dentre outras ações, pelo combate aos fandangos e batuques. “Não houve um município paranaense que não criasse algum entrave legal à realização dessas manifestações.” (PEREIRA, 1996, p.160).

Na legislação da época, o termo fandango aparece ao lado de batuque, sugerindo que não haveria uma distinção entre os dois. “Nem o fandango é tão ibérico, nem o batuque, ao menos no Paraná, era uma manifestação exclusiva dos negros” (PEREIRA, 1996, p. 163). Os escravos, seus descendentes e os brancos de poucas posses formavam um grupo social culturalmente semelhante que se divertiam nos fandangos e batuques, enquanto as famílias da alta classe promoviam bailes onde eram dançadas valsas, xotes e quadrilha. Ressalta-se o fato de que o fandango, pelas descrições da época, possuía um forte caráter libidinoso e lascivo, que ia contra a nova moral burguesa adotada (PEREIRA, 1996).

Em 1839, a Assembléia de Curitiba proibiu o fandango em todo o município e não somente na área urbana como ocorria anteriormente a esse decreto. Permitia-se apenas o

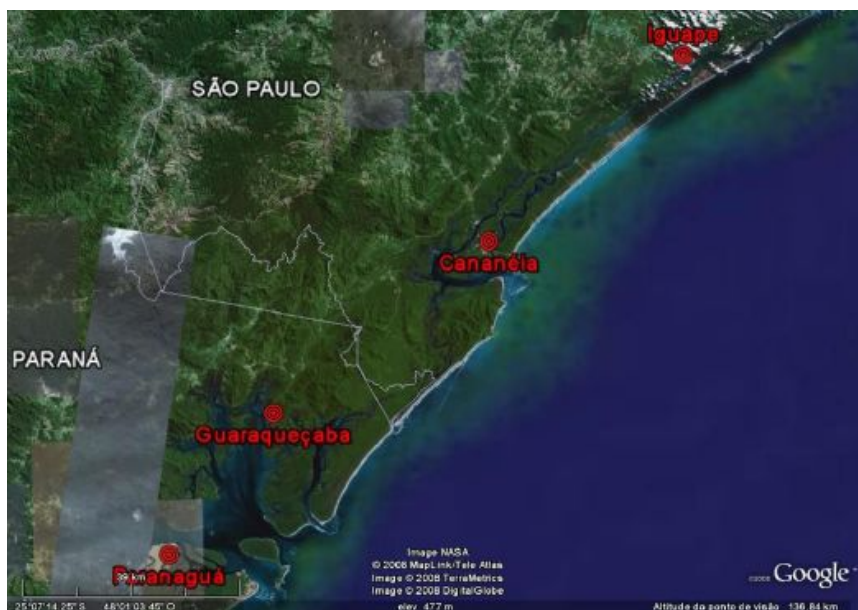
fandango nos casamentos em casas de pessoas de reconhecida “probidade” (PEREIRA, 1996, p.168). Restrições impostas às manifestações populares como esta “ilustram, de forma exemplar, o impacto da opção das classes dominantes paranaenses por um certo cosmopolismo urbanizante.” (PEREIRA, 2004, p.64).

Na segunda metade do século XIX, o fandango se transformou em uma festa exclusivamente rural e litorânea (RANDO, 2003). A partir de 1860, as proibições tornaram-se mais amenas, sendo preciso apenas a obtenção de uma licença, normalmente paga (PEREIRA, 1996, p.168), procedimento que se manteve até o século XX.

No século XX, principalmente a partir de sua segunda metade, muitos estudos sobre o fandango dançado no Lagamar foram publicados, possibilitando uma compreensão mais profunda da conotação social do fandango bem como o conhecimento de detalhes sobre sua música e dança.

1.2 O fandango do litoral de São Paulo e Paraná no século XX

O fandango encontrado no século XX na região do Lagamar é uma manifestação popular sofisticada, com regras estéticas bem definidas que guiam a música, a dança e o comportamento dos participantes. Em cada localidade existem características específicas, criando assim uma realidade artística muito rica, variada e peculiar. A idéia de confraternização e de alegria está intimamente associada ao fandango. Esta manifestação artística se dá, de fato, sob forma de festa, de divertimento coletivo, e assim como a maioria das manifestações populares, envolve uma parcela da comunidade. (CORRÊA; GRAMANI, 2006).



Mapa 1 – Lagamar: região litorânea que se encontra entre Iguape (SP) e Paranaguá (PR)

Fonte: Google Earth

Em um fandango acontece uma grande variação de estruturas musicais e coreográficas. Na realidade, em um baile de fandango ou em uma apresentação, várias modas ou marcas, como os fandangueros chamam as músicas, são tocadas e dançadas. Cada uma delas se diferencia das outras, ora pela temática abordada, ora pela estrutura rítmica, ora pela estrutura dos versos, ora pelos elementos de dança ou pelo nome que recebe (CORRÊA & GRAMANI, 2006).

Existem muitas pesquisas sobre o fandango no século XX, principalmente a partir da década de 1940, e uma breve análise desses estudos com foco na questão musical será realizada a seguir. No entanto, com o objetivo de concluir o panorama histórico do fandango, algumas características que são consenso entre as pesquisas são levantadas.

O fandango é sempre dançado em pares. Algumas coreografias são para rodas com um número fixo de pares, outras não, mas sempre há a presença do casal. Cada membro do casal possui uma função diferente na coreografia. O par não é fixo, podendo mudar entre uma dança e outra ou até mesmo na mesma dança se assim determinar a coreografia (CORRÊA; GRAMANI, 2006).

Como existe uma grande variedade de marcas, ou modas, estudiosos do fandango costumam propor formas possíveis de classificação normalmente baseadas nos movimentos coreográficos e em algumas questões musicais. Dentre as classificações, há uma separação entre as modas bailadas (também chamadas de valsadas) e as modas batidas. Na moda bailada os pares dançam espalhados pelo salão, não há uma coreografia específica, apenas a condução

da dama pelo cavalheiro. As modas que acompanham o bailado são sempre o *dandão* e a *chamarrita*.



Fotografia 1 – Moda bailada: grupo Família Pereira em 2006
Fonte: Acervo da Associação Cultural Caburé

Já nas modas batidas há uma rigidez coreográfica. Normalmente os pares se dispõem em roda e realizam movimentos demarcados conforme o momento da música. Os homens batem o tamanco executando frases rítmicas específicas diferentes em cada moda.



Fotografia 2 - Moda batida: grupo Mestre Romão em 2005
Fonte: Acervo da Associação Cultural Caburé

Alguns estudiosos registraram as coreografias das marcas batidas (AZEVEDO, 1973, 1978; PINTO, 1983, 1992, 2003, 2004). A ilustração 1 denota o registro do “passo do oito” feito por Azevedo (1978). É importante notar que a roda gira em sentido anti-horário, indicado pelas flechas e que homens, representados pela letra H, e mulheres, letra M, se intercalam. O movimento do oito é realizado quando segue a linha pontilhada, indo de D para A para E, retornando ao seu lugar.

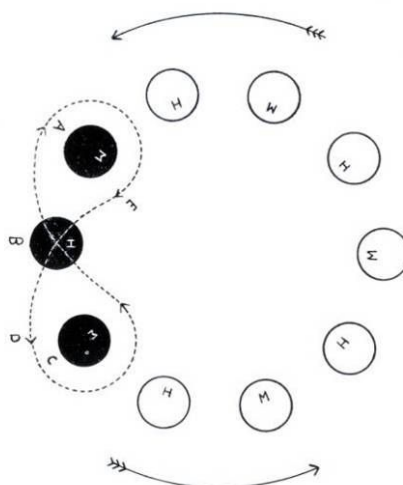


Ilustração 1 - Esquema coreográfico do movimento oito
Fonte: AZEVEDO, 1978, p.08

Essa outra ilustração, retirada da cartilha Fandango na Escola (2008), mostra outro movimento coreográfico importante no fandango, chamado aqui de passeio batido. Nesse movimento mulheres e homens andam em direção opostas sendo que a mulher segura a mão esquerda do homem, passa por debaixo de seu braço e se encontra com outro homem. Nesse passo os homens normalmente estão tamanqueando.



Ilustração 2 - Esquema coreográfico do movimento passeio batido
Fonte: Fandango na escola, 2008, p.12

A tabela 1 abaixo resume as principais especificidades das modas bailadas e batidas, caracterização realizada a partir dos elementos coreográficos e musicais descritos nos estudos de Andrade e Arantes (2000), Brito (2003), Corrêa e Gramani (2006) e Pinto (1992).

	Bailadas	Batidas
Nome das modas	<i>Dandão</i> <i>Chamarrita</i>	<i>Anu, Queromana, Sinsará, Tiraninha, Tonta, Sinsará Caloadado, Feliz, Serrana, Andorinha, Pega-Fogo, Graciosa etc</i>
Música	Há duas estruturas musicais distintas, <i>dandão</i> e <i>chamarrita</i> . ⁹	Presença do tamanqueado realizado pelos homens
Coreografia	Dança em par pelo salão livremente	Normalmente dançada em roda, com coreografia específica para cada moda com a presença do tamanqueado dos homens

Tabela 1 - Modas valsadas e batidas

Há ainda uma classificação mais específica das modas:

1. Marcas batidas ou rufadas - Pinto (1992) divide estas em batidas simples com oito, e batidas repinicadas, de difícil execução.
2. Marcas valsadas ou bailadas.
3. Batidas e valsadas - em algumas modas estes elementos se alternam.
4. Outras formas coreográficas diferentes em que são acrescentados novos elementos como o cordão, o uso de lenço, etc.

Brito (2003) mencionou três movimentos que aparecem em quase todas as marcas: o oito (realizado pelo casal), o meio giro (o casal está com braços levantados e o cavalheiro roda a dama e a entrega ao próximo cavalheiro) e o vaivém (passo realizado pelas mulheres que juntam e separam os pés e assim demarcam o tamanho e forma da roda).

As marcas, mesmo as de nome igual, apresentam variações de um grupo para outro e podem, mesmo que raramente, apresentar mais de uma forma em um mesmo grupo. “Cada uma das famílias que preservam a tradição do fandango mantêm suas próprias características, seu próprio tom, o que estabelece entre elas diferenças na forma de dançá-lo e tocá-lo.” (BRITO, 2003, p.32). Alguns grupos possuem também uma marca que inicia o fandango (é

⁹ Uma descrição mais aprofundada dessas modas será realizada na última parte deste capítulo.

muito citada no Paraná a *chamarrita* da louvação e o *anu*) e uma que termina o baile (o recortado, por exemplo).

Musicalmente o fandango também apresenta variações. O grupo musical do fandango é normalmente constituído por duas violas, rabeca e pandeiro, mas pode apresentar acréscimo de outros instrumentos. A viola é o instrumento presente em todas as localidades em que o fandango acontece. Ela possui peculiaridades locais através da variação do número de cordas, da forma de construção e do nome pelo qual é chamada. São encontradas três formas diferentes de tocar a viola, chamadas pelos fandangueiros de *intaivada*, *pelo meio* e *pelas três*, que se diferenciam uma das outras principalmente pela posição dos dedos do violeiro no braço do instrumento. No fandango há a utilização basicamente dos acordes de tônica e dominante. A tabela 2 apresenta um esquema da posição dos dedos nas três afinações.

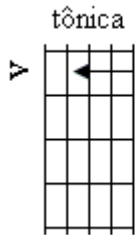
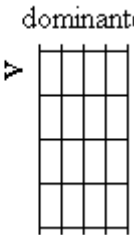
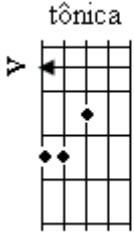
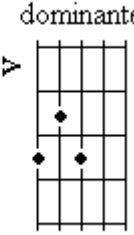
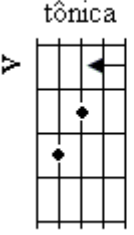
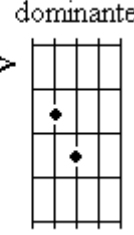
<i>Pelas três</i>		<i>Intaivada</i>		<i>Pelo Meio</i>	
tônica	dominante	tônica	dominante	tônica	dominante
					

Tabela 2 - Posições utilizadas na viola

O canto é normalmente realizado pelos próprios violeiros e na maioria das vezes, uma moda é executada a duas vozes: a melodia, normalmente chamada de primeira voz, e uma terça paralela, a segunda voz ou baixão, como chamam os fandangueiros.

A rabeca é outro instrumento de corda que aparece em várias localidades. Normalmente utilizada para tocar a melodia ou uma voz paralela à melodia, a rabeca também tem como função ornamentar os momentos de pausa ou do tamanqueado. Na região do Lagamar, a maioria das rabecas possui três cordas, com exceção das rabecas de Iguape e Morretes, que possuem quatro. Em um fandango pode haver ainda a presença de outros instrumentos de corda como o cavaquinho, o bandolim e o violão. Dos instrumentos de percussão, além do tamanco, o que aparece com maior frequência é o adufo e o pandeiro. Esses dois instrumentos são semelhantes, porém o adufo não é industrializado.



Fotografia 3 - Viola e rabeca

Fonte: Acervo da Associação Cultural Caburé

Os estudos sobre o fandango no século XX apontam que este foi, até a década de 1980, a principal forma de entretenimento das comunidades litorâneas. Além dos momentos de conotação social como comemorações de casamentos e aniversários, o fandango era também realizado conjuntamente com a prática do mutirão¹⁰. Há indícios que essa prática já existia desde o século XIX em toda a região do Lagamar. O mutirão é uma forma de trabalho coletiva entre vizinhos, que, nessa região se uniam “para a derrubada da mata, para a limpeza de uma trilha, para o plantio e colheita do arroz, mandioca, milho, feijão e outros alimentos, para a puxada ou varação de canoa.” (CORRÊA; GRAMANI, 2006, p. 28). Depois de um dia de trabalho coletivo um fandango era oferecido pelo dono da casa ou da terra que havia sido trabalhada aos que o haviam ajudado. O fandango iniciava de noite e só terminava de manhã, isto é, *amanhecia*, expressão muito utilizada pelos próprios fandanguheiros. “O baile - no qual era indispensável haver muita bebida comida e alegria - comemorava muito mais que o plantio ou colheita: ele comemorava, na verdade, a camaradagem e solidariedade.” (RANDO, 2003, p.21).

O fandango era uma espécie de pagamento pelo dia de trabalho. A comida era fornecida pelo beneficiado, não somente aquela servida durante o baile, mas também a consumida durante o dia. Pode-se perceber, em depoimentos dos fandanguheiros mais velhos, que existiam várias formas de realização de um mutirão que dependiam basicamente da tarefa a ser cumprida. Existia, por exemplo, o *ajuntório* ou *sapo*, um mutirão de apenas meio dia.

¹⁰ Outras palavras que aparecem no Brasil para designar esta mesma atividade: putirum, mutirão, mutirom, mutirum, putirão, putirom, putirum, adjutório, adjunto, ajuda, arrelia, faxina, putirão, pixirum, pixirão, pixilhão e batalhão.

Recebia também um nome especial o mutirão organizado para a colheita e descascagem do arroz: era o *gambá* (CORRÊA; GRAMANI, 2006).

Outra ocasião em que era dançado o fandango era durante o entrudo. Pinto (2004) sugere que entrudo é “pronúncia adornada por sonância de intróito, que degenerou no carnaval de hoje em dia” (PINTO, 2004, p.481). O fandango era dançado durante quatro dias do carnaval sempre acompanhado do barreado¹¹. “Começa a bateção na boca da noite de sábado, terminando pela manhã; descansam durante o dia e assim por diante, até a zero hora da quarta-feira de cinzas.” (PINTO, 2004, p. 481).

Apesar de todas as proibições ocorridas no século anterior, no século XX, o fandango e principalmente os fandangueiros mantinham conexão com algumas festas e costumes de conotação religiosa, porém a brincadeira propriamente dita não estava ligada à devoção de nenhum santo. A maioria dos fandangueiros obedecia a um calendário religioso católico e a prática do fandango era influenciada por este. Por exemplo, durante o período da quaresma não se brincava fandango. Durante as romarias da folia de reis e de divino, costumava-se brincar o fandango assim que as obrigações religiosas eram cumpridas (CORRÊA; GRAMANI, 2006).



Fotografia 4 - Bandeira do Divino Espírito Santo de Paranaguá em 2006
Fonte: Acervo da Associação Cultural Caburé

As bandeiras do divino espírito santo, muito comuns na região, visitavam as casas dos fiéis, pedindo doações para a festa do divino que iria ocorrer meses depois. Cantando e tocando os membros da bandeira levavam a benção do divino e recebiam, além das doações, comida e pouso. Muitas vezes realizava-se o fandango na casa anfitriã (RODERJAN, 1980).

¹¹ Barreado: prato típico do litoral do Paraná, preparado com carne e uma grande variedade de temperos.

“As bandeiras do divino percorriam antigamente, o imenso litoral do Paraná e suas ilhas, durante o ano todo, não havendo data nem época certa para cada região.” (AZEVEDO, 1973, p.87).

João Buso, violeiro de romaria de divino lembrou que na época em que cantava para o divino, o fandango também era mal visto pelas autoridades eclesiásticas e apontou isso como um dos motivos para a extinção das bandeiras (MARCHI; SAENGER; CORREA, 2002). Menos numerosas do que no século XX, as bandeiras ainda existem no litoral do Paraná e São Paulo (CORRÊA; GRAMANI, 2006).

A partir da segunda metade do século XX, o modo de vida caiçara sofreu drásticas mudanças. Houve uma migração de parte da população que antes morava nas ilhas ou na Mata Atlântica, para as grandes cidades litorâneas da região. “Em muitas cidades litorâneas, há bairros de predominância caiçara, onde os indivíduos procuram manter certa solidariedade inter-familiar e um certo grau de contato com moradores que permanecem no sítio.” (DIEGUES, 2006, p.15).

A criação, na década de 1980, de diversas unidades de conservação ambiental proibindo a caça, a pesca e a agricultura, somando-se ao processo de especulação imobiliária, são os principais causadores dessa migração (CORRÊA; GRAMANI, 2006). Com isso a prática do fandango sofreu alterações. Se no início do século XX o fandango era realizado principalmente depois de um mutirão (trabalho coletivo no roçado), com a migração para a cidade o fandango passou a ser menos praticado. Outros fatores também contribuíram para a aparente decadência dessa manifestação tais como a instalação e fortalecimento de algumas religiões que não permitem a prática do fandango, condenando dançadores e músicos. Com isso, muitos fandangueros deixaram de tocar. A forte influência dos meios de comunicação de massa e dos turistas que impõem normas estéticas do mercado cultural também é citada como um fator que abalou a prática do fandango (CORRÊA; GRAMANI, 2006).

Hermano Vianna (2000), afirmou que a *manutenção* de uma brincadeira popular está diretamente ligada às transformações pelas quais esta passa. Segundo ele, os mestres e brincantes brasileiros não estão presos a fórmulas e maneiras de brincar.

Seu papel é mais de um DJ, ou de qualquer outro produtor musical cibernético, que faz suas próprias colagens a partir de determinado repertório: o gigantesco e multiforme banco de dados da biodiversidade brincante brasileira. (VIANNA, 2000).

Desta forma, apresentou as brincadeiras como obras abertas.

Desde meados dos anos 1960, os estudiosos alertavam para o fato de que o fandango paranaense estava sendo mantido apenas na memória dos mais velhos. Inami C. Pinto, reconhecido folclorista paranaense, citou em 1952 que “o povo já não queria saber do fandango” (PINTO, 2003, p.53) e por causa disso, iniciou juntamente com Romão Costa, um movimento de ressurgimento desta manifestação, com a fundação, em 1966, do chamado *Grupo de Fandango Mestre Romão*. Atualmente, em toda a região pode-se encontrar grupos de fandango e muitos deles organizados legalmente em forma de associações.

Em resposta às mudanças relatadas acima, os fandanguheiros encontraram outras formas de organização e realização dos fandangos, como a formação de grupos, a organização de bailes e de ações educativas (CORRÊA; GRAMANI, 2006). Atualmente não se alardeia o fim da manifestação, mas são analisadas suas transformações e adaptações frente à nova realidade.

1.3 Estudos sobre fandango e o aspecto musical

A maioria dos estudos sobre o fandango não foi realizada por músicos, no entanto alguns merecem destaque pelo conteúdo musical que apresentam.

Nas décadas de 1930-1940 pesquisas realizadas sobre o fandango foram divulgadas em publicações que tratavam do folclore brasileiro e abrangiam outras manifestações populares. Há um grande número de publicações desta época que citaram o fandango, e no presente estudo serão destacadas apenas as pesquisas que trouxeram dados relevantes sobre a música.

“Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que se imagina. E sobretudo mais complexo.”(ANDRADE, 1972, p.20). Foi assim que Mario de Andrade iniciou seu capítulo sobre música popular e música artística em seu Ensaio sobre música popular, publicado pela primeira vez em 1928, e afirmando a grandeza musical do sudeste do país, citou os fandangos paulistas, gênero ao qual dedicou seis páginas de descrição. Andrade (1972) apresentou melodias acompanhadas das letras de seis fandangos bailados denominados de: *de manhã, fandangos da madrugada, que moça bonita, não canto por cantá, vamo dançá e tenho um vestido*. O autor esclareceu que os fandangos foram recolhidos em Cananéia “de gente caipira dos sítios do arredor da cidade, gente sem nenhum

contacto a não ser mesmo com outros caipiras brasileiros.” (ANDRADE, 1972, p.100). Ele também apontou que os fandangos eram cantados pelos instrumentistas em falsobordão e ressaltou a tendência para o hipolídio em duas melodias. No fandango *vamo dança* o autor destacou que algumas síncopas eram “diluídas” em tercinas, estratégia segundo ele muito comum no cantar popular. A contribuição de Mario de Andrade, ainda que pequena se comparada ao universo de sua pesquisa, é de sumária importância, pois enfatizou a importância do folclore do sudeste além de ser o primeiro registro em partitura do que hoje chama-se de fandango caíçara.

Almeida (1942), em seu livro a História da Música Brasileira, escreveu sobre o fandango e suas danças, onde descreveu marcas do fandango gaúcho e paranaense. O autor mencionou como principais danças do fandango paranaense a *chamarrita*, *cana-verde*, *dandão*, *nho Chico*, *queromana*, *tonta* e *anu* e apresentou na partitura a melodia das três últimas.

Outro trabalho importante é o de Lima [1954?] que descreveu seis marcas dançadas em Iguape abordando aspectos coreográficos e transcrevendo as melodias das vozes. O primeiro fandango transcrito por Lima [1954?], o *bailado*, merece destaque, pois é uma das raras melodias em compasso ternário encontrada na literatura, onde a grande maioria das marcas descritas é em compasso binário. Da Aldeia de Carapicuíba o autor também transcreveu e descreveu mais três marcas, dentre elas uma *chamarrita* e, nesse caso, o autor não limitou-se apenas a citar a melodia e letra, mas também indicou o ritmo batido pelos fandanguero na palma.

Araújo (1967) publicou um dos mais extensos estudos sobre o fandango da primeira metade do século XX, baseado em viagem que realizou nos anos de 1946 e 1947 ao litoral sul de São Paulo. O pesquisador descreveu fandangos ocorridos em Cananéia, Ubatuba, Itanhaém e Taubaté e a ênfase principal de seu trabalho recaiu sobre a descrição coreográfica de cada marca, bem como a transcrição de muitos versos utilizados pelos fandangueros. A pesquisa de Araújo (1967) é válida por mostrar o grande número de danças diferentes que existiam em um baile de fandango, no entanto as questões musicais são timidamente abordadas. Na parte correspondente ao fandango de Taubaté há algumas transcrições de melodias, realizadas por Manuel Antônio Franceshini e no restante da pesquisa aspectos da estrutura da música que foram observados conforme influenciavam a coreografia.

Publicada em 1978, a pesquisa de Azevedo apresentou a transcrição para partitura de 23 melodias de marcas de fandango, e por isso se configura como o mais completo panorama da música do fandango no Paraná na primeira metade do século passado. As coletas foram

realizadas de 1948 a 1955 em três locais diferentes do município de Paranaguá: Costerinha, Pontal do Sul e Rio Medeiros. Araújo (1967), que também realizou um importante compêndio musical, apresentou suas transcrições reunidas por local de coleta, já Azevedo (1978), as organizou por marcas, colocando lado a lado as diferentes melodias recolhidas com o mesmo nome o que enriquece seu trabalho. Das 23 marcas documentadas, 15 apresentaram variações conforme a localidade onde foram recolhidas.

Como já esclarecido anteriormente, as pesquisas citadas até então fazem parte de mapeamento do folclore almejado pelos autores, isto é, não há uma dedicação exclusiva ao fandango como objeto de pesquisa, com a exceção da publicação acima citada de Azevedo (1978). Talvez por isso as informações musicais contidas nesses trabalhos se limitem a denominar os instrumentos utilizados, seguido de breve descrição sobre as características físicas de alguns deles e a transcrever a melodia das marcas, com as respectivas letras. Informações sobre afinação da viola e da rabeca, toque da viola, melodias da rabeca, ritmo do tamanqueado, entre outras não são citadas.

O mesmo não acontece no trabalho de Inami Custódio Pinto (1983; 1992; 2003; 2004), que é, sem dúvida, uma referência sobre o fandango do Paraná. Apesar de não possuir formação musical, o pesquisador, em parceria com os músicos José Nilo Valle (1983) e Sergio Deslandes (1992), teve transcritas oito marcas de seu acervo pessoal de gravações recolhidas na década de 1960. Essas transcrições são bem mais completas que as anteriormente citadas e incluíram especificidades melódicas e rítmicas da prática musical de cada instrumento (PINTO, 1983; 1992).

Certamente um dos trabalhos pioneiros de análise musical das marcas de fandango é o de Zagonel, publicado em 1980 no Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. A pesquisadora utilizou gravações recolhidas por Fernando Correa de Azevedo em 1948 e por Inami Pinto em 1968 e ressaltou algumas peculiaridades das melodias das marcas. Segundo Zagonel (1980), a maioria das marcas de fandango é em modo maior, mas algumas apresentam alterações no quarto e sétimo graus. A *cana verde* recolhida por Azevedo e a *andorinha* recolhida por Pinto apresentam o quarto grau aumentado, o *vilão de lenço* possui em alguns momentos a sétima menor. A autora alerta para o fato de que em gravações e transcrições muitas vezes essas alterações foram “corrigidas” (ZAGONEL, 1980).

Os estudos citados até agora mostram o fandango como uma dança popular. Sendo assim, a maioria das linhas escritas nesses estudos foi dedicada à descrição da coreografia realizada nas marcas, bem como dos versos cantados pelos violeiros. Se as informações específicas sobre a música eram escassas, o modo de vida e o entendimento musical do ponto

de vista dos informantes foram aspectos superficialmente tratados. Aliás, poucos são os estudos que dão nome e voz aos seus informantes. Diferente deste panorama é o trabalho que Setti (1985) desenvolveu em seu doutorado em Antropologia Social. Setti (1985) já pesquisava a música produzida pelos caïçaras da região de Ubatuba desde 1959 e a partir de 1977 começa a recolher, durante cinco anos, dados para a sua pesquisa de doutorado, acompanhando a atividade musical caïçara. O projeto, que inicialmente visou levantar um inventário do patrimônio musical da região, transformou-se e assimilou as questões da vida do caïçara, “uma sondagem dos múltiplos aspectos da vida do músico: seus problemas de sobrevivência e soluções de subsistência, os impasses religiosos e econômicos, as relações de solidariedade, de sociabilidade, de hostilidade e tantos outros problemas.” (SETTI, 1985, p. 17). A pesquisadora trabalhou com todo o universo musical caïçara, não apenas com o fandango, mas, mesmo assim, trouxe importantes contribuições principalmente no estudo sobre o contexto cultural da produção do fandango e sobre os instrumentos utilizados nessa manifestação.

Pesquisa que deu voz e nome aos músicos fandanguheiros foi a organizada por Marchi, Corrêa e Saenger, publicada em 2002 no livro *Tocadores. Do litoral do Paraná e São Paulo* foram entrevistados 13 fandanguheiros que contaram histórias e explicitaram a importância do fandango e dos instrumentos para a sua vida. As entrevistas foram transcritas e os depoimentos estão publicados em primeira pessoa. Na introdução do livro alguns artigos falam sobre questões das manifestações abordadas e entre eles, destaca-se o de Gulin (2002). O autor é músico, violeiro, e desde a década de 1980 tem contato com o fandango do Paraná, apesar de este artigo ser o único material publicado por ele. Descreve características do fandango na família Pereira, tema que será abordado no próximo item deste capítulo.

Nos estudos mais recentes sobre o tema, a monografia de conclusão de curso de Zambonin (2006) merece destaque, pois, ao propor uma forma de transcrição do fandango, o autor expõe singularidades musicais do fandango. Zambonin (2006) citou, por exemplo, que as violas são afinadas não com as cordas soltas, mas sim utilizando a posição do acorde de tônica, pois muitas vezes os trastes da viola não afinam no braço todo, somente na região do instrumento que é utilizada pelo fandango (ZAMBONIN, 2006).

O mesmo autor é também o responsável pela parte musical do material denominado *Fandango na escola* [200-] organizado pela Associação Cultural Mandicuéra e pela Secretaria de Estado da Educação do Paraná. A publicação, distribuída em escolas estaduais de todo litoral paranaense, foi realizada com o intuito de ajudar o professor a introduzir o fandango no dia a dia escolar e inclui um CD com gravações das marcas ensinadas no livro. Esse trabalho

mereceu destaque na presente revisão porque além de trazer a transcrição de frases de rabeca, adufe, tamancos e viola das seis marcas ensinadas, apresentou sugestões de como se deve tocar os instrumentos, com indicação de arcadas da rabeca, direção da mão direita da viola e indicação dos pés no sapateado.

Com essa breve revisão de literatura das pesquisas sobre o fandango com enfoque no aspecto musical pode-se notar que tão diverso quanto o fandango são os estudos e abordagens realizadas. São oito décadas de pesquisa em que uma quantidade razoável de material foi recolhida e sistematizada. Ainda faltam estudos que cruzem as informações destas pesquisas, podendo assim encontrar semelhanças e peculiaridades entre os fandangos de localidades e épocas diferentes.

1.4 O fandango em Rio dos Patos, o caso da família Pereira

Como dito anteriormente, o fandango caíçara possui características específicas em cada região, que podem variar desde a afinação da viola até a ordem das marcas em um baile, por isso, na presente dissertação, optei por fazer um recorte e trabalhar com o fandango tocado pelos membros da família Pereira. Entre os anos de 1930 e 1940 membros da família Pereira que moravam em Araçuaia e Ariri (Cananéia-SP) migraram para Guaraqueçaba (PR) e fundaram, próximo ao Rio dos Patos, uma comunidade que recebeu este mesmo nome. O acesso à comunidade era extremamente difícil: da sede de Guaraqueçaba¹² era necessário pegar uma embarcação em uma viagem que demorava, dependendo da velocidade do barco, de uma a quatro horas pela baía de Guaraqueçaba em direção ao Norte até o Rio dos Patos. Para chegar à comunidade era preciso ainda, com um pequeno barco ou a pé, se o rio estivesse na vazante, chegar a um porto de areia, e andar duas horas pela mata em uma trilha na margem direita do rio (ANDRADE; ARANTES, 2003). Esse caminho foi percorrido, entre os anos de 1992 e 1999, pelas pesquisadoras Sandra Andrade e Joceli Arantes, pelo músico Rogério Gulin e pelo fotógrafo Carlos Roberto Zanello de Aguiar, conhecido como Macaxeira, que realizaram uma extensa pesquisa de campo e que deu origem a vários artigos e publicações que serão utilizados como referência para a descrição a seguir. Depoimentos de

¹² O termo “sede de Guaraqueçaba” é utilizado para referir-se ao centro da cidade, local onde se encontra a prefeitura e a maior parte do comércio. Essa distinção é apontada tendo em vista que no município de Guaraqueçaba existem cerca de 40 comunidades distribuídas em uma grande extensão continental e uma série de ilhas.

integrantes da família Pereira registrados nos livros Tocadores (2002) e Museu Vivo do Fandango (2006) também são utilizados para que se possa traçar um panorama do fandango dançado por esta família.

Segundo Julino Pereira (*apud* ANDRADE; ARANTES, 2000), a família migrou para Rio dos Patos em busca de terras mais produtivas e nesta época viviam cerca de 200 pessoas na comunidade. Já em 1992, segundo descrições de S. Andrade (1995) viviam cerca de 50 pessoas entre adultos e crianças, pertencentes a nove famílias, divididas em 12 casas. Além das casas havia uma escola (fechada), uma igreja e um campo de futebol, que era chamado pelos moradores de pracinha onde aconteciam as festividades locais. Não havia posto de saúde e nem estabelecimentos comerciais.

As casas eram feitas de madeira retirada da mata, possuíam de um a três quartos e uma sala ampla, onde eram realizados os fandangos. A cozinha, separada da casa, tinha as paredes de madeira, o teto com cobertura de folha de guaricana e o chão batido. Lá o fogo de chão, utilizado para a preparação da comida, possuía também a função de esquentar as pessoas, por isso passava aceso a maior parte do tempo. Na comunidade não havia instalações elétricas por isso todas as moradias eram iluminadas por velas ou por lampião a gás e não havia saneamento básico, sendo utilizada a água do rio para a higiene e limpeza de objetos (ANDRADE; ARANTES, 2000, 2003).



Fotografia 5 – Casa de Rio dos Patos
Fonte: ANDRADE; ARANTES, 2000

Todos os moradores de Rio dos Patos eram católicos, fator que, segundo S. Andrade (1995), contribuiu para a manutenção do fandango na comunidade, pois em outras comunidades da região onde houve a introdução de outras religiões, principalmente as evangélicas, o fandango foi proibido e parou de ser dançado. A igreja de Rio dos Patos era

utilizada pelos moradores que faziam suas próprias rezas, pois o padre de Guaraqueçaba raramente ia ao local devido à dificuldade de acesso, fato citado por Andrino Pereira (*apud* ANDRADE, 1995, p.19) em depoimento: “Eu também sou cantador junto com meu irmão. E fui o iniciador do terço, porque o padre não vinha aqui.”.

Na época eram comuns os casamentos entre os primos, e os habitantes da comunidade que não fossem Pereira eram chamados de ‘gente estranha’. Era função dos homens cuidar da roça, das armadilhas, limpar as trilhas e organizar os mutirões, já à mulher cabia cuidar da casa e acompanhar o marido nas festividades. (ANDRADE; ARANTES, 2000, 2003).

Os moradores de Rio dos Patos eram agricultores, mas produziam em pequena escala, apenas para a sua subsistência. Cultivavam arroz, milho, feijão e mandioca e produziam, na casa de farinha, a matéria prima de uma espécie de panqueca de farinha de mandioca que chamavam de beiju, base de sua alimentação. O peixe de água doce e algumas pequenas caças, apanhadas por armadilhas chamadas de mundéus, como a paca, a cutia e o porco do mato também faziam parte dos hábitos de alimentação da comunidade. O extrativismo vegetal era também utilizado na construção de canoas, remos, instrumentos, para a fabricação de remédios feitos de ervas-medicinais e para a feitura de artesanatos que vendiam em Guaraqueçaba. Quando precisavam de algum produto que não produziam, como cachaça, café, macarrão, compravam em Vila Fátima, povoado mais próximo, ou na sede de Guaraqueçaba. Em Rio dos Patos era comum a prática do mutirão para o plantio das terras, para a construção de casas, derrubada de mato e para a puxada de canoa¹³ (ANDRADE; ARANTES, 2000, 2003; ANDRADE, S., 1995).

O mutirão era prática comum em toda a região litorânea e normalmente o dono da terra trabalhada oferecia um fandango como forma de pagamento. O fandango também era dançado nos finais de semana, no carnaval e em outras ocasiões festivas, só deixando de ser brincado durante a quaresma ou em caso de luto. “Em determinados casos de morte, o violeiro desencordoa, isto é, tira as cordas da viola, e a deixa pendurada de ‘boca’ virada para a parede até o final do luto, em sinal de tristeza e de respeito.” (ANDRADE, 1995, p 24). Na publicação de 2000, Andrade e Arantes citaram que alguns fandangeiros não respeitavam mais a tradição de não dançar na quaresma.

Andrade e Arantes (2000) explicitam a função social do fandango na comunidade:

¹³ A canoa era feita na mata, onde era derrubada a árvore e, depois de pronta, para levá-la ao rio era necessário um esforço comunitário com vários homens puxando a canoa da mata até a beira do rio. Esse processo é denominado pelos caiçaras de varação de canoa ou puxada de canoa.

Os Pereiras concebem o fandango como uma brincadeira, uma diversão. É uma forma encontrada pelos homens e mulheres de expressarem seus sentimentos como amor, tristeza, alegria e saudade. É o momento em que, através da música, o cavalheiro declara à sua dama paixão contida, canta os problemas de dia-a-dia, fala da natureza, do trabalho, das lembranças de família, dos antepassados e dos entes queridos já falecidos. (ANDRADE; ARANTES, 2000, p 36).

No fandango em Rio dos Patos, sempre havia comida e bebida, oferecidas pela dona da casa onde estava sendo realizado o baile, sendo que, algumas vezes era ofertado um café com bolinho de banana, em outras uma janta com peixe ou carne de caça. A cachaça era obrigatória e bebida por homens e mulheres: “Em Rio dos Patos, quanto mais bebem, mais os fandangueros dançam e quanto mais dançam, mais eles bebem.” (ANDRADE, 1995, p. 19).

Segundo descrições de Andrade e Arantes (2000, 2003) e depoimentos dos integrantes da família Pereira, em Rio dos Patos o fandango era dançado na sala das casas.

Nossa sala era enorme, naquele tempo media de palmo, vinte palmo, quadrado, assoalho de canela preta, saía com tudo rachado, tamanco pesado era ali. (...) O tamanco era feito com canela, peroba. Aqueles ali, não tinha dançador de fandango que não rachava a tábua mesmo... (Pedro Pereira citado por MARCHI; SAENGER; CORREA, 2002, p. 288).

As mulheres geralmente ficavam em um quarto da casa esperando o convite dos homens para dançar e, logo que a moda acabava, retornavam ao quarto. Como visto nas descrições anteriores, em Rio dos Patos as modas valsadas e batidas eram alternadas, podendo ocorrer em algumas ocasiões dois valsados seguidos. Existiam algumas regras para a formação dos pares, tal como: a mulher não podia recusar o convite de um cavalheiro, e, se isso acontecesse ninguém mais dançaria com ela (ANDRADE; ARANTES, 2000). Nas marcas batidas os homens faziam uma roda e as mulheres pouco a pouco iam entrando na frente de cada homem, assim a roda ficava intercalada. A mulher que ficava na frente do homem, ou que “entrasse no porto” do homem, como eles falam, seria obrigatoriamente seu par no valsado seguinte. “A moça que saía no porto da gente na roda do batido, a gente tinha que dançar com aquela moça ou mulher. Aquela que não saísse no porto da gente a gente não dançava com ela.” (Julino Pereira citado por MARCHI; SAENGER; CORREA, 2002, p.296). Outras formalidades que eram observadas: primeiro dançava-se com a mãe e depois com as filhas, se o homem queria dançar com uma mulher casada, primeiro pedia permissão para o marido (Julino e Julio Pereira *apud* MARCHI; SAENGER; CORREA, 2002).

Andrade (1995) conta que nem todas as mulheres dançavam o batido, pois tanto para o homem como para a mulher, era uma dança muito complexa devido aos detalhes da evolução coreográfica que exigia dos fandanguheiros bastante concentração. Quanto à postura corporal dos fandanguheiros no batido, as autoras observaram que os homens, que batiam o tamanco, ficavam curvados, e as mulheres “numa postura ativa e séria (...) arrastando os pés, com os braços cruzados ou estendidos ao longo do corpo, quase não os movendo.” (ANDRADE; ARANTES, 2003, p. 46). As marcas batidas citadas são: *sinsará*, *sinsará-caloado*, *queromana*, *tonta*, *tiraninha*, *feliz*, *serrana*, *andorinha*, *pega-fogo*, *graciosa* e *anu*.

Andrade e Arantes (2000, 2003, 2006) descreveram o fandango de Rio dos Patos de maneira minuciosa no que diz respeito aos procedimentos e relações que aconteciam durante as festas: o papel do homem e da mulher, características físicas dos instrumentos, postura corporal dos fandanguheiros entre outras. As duas autoras, provavelmente por não possuírem formação musical, não fizeram em momento algum uma análise musical mais técnica, abordando forma e estrutura das músicas e afinação dos instrumentos, por exemplo, e muitas vezes descrevem procedimentos musicais de forma abstrata, levantando a possibilidade de uma interpretação questionável. É o caso de algumas afirmativas genéricas, como por exemplo: “No valsado as músicas são sempre as mesmas: *chamarrita* e *dandão*, com alteração apenas de um verso ou outro.” (ANDRADE, 1995, p. 18). Como será visto posteriormente nesta pesquisa, existem várias marcas valsadas diferentes que são reunidas em dois grandes grupos, *dandão* e *chamarrita*, divididas pelas características do ritmo harmônico e pela utilização ou não de refrão. Outra descrição que não confere com o que foi observado em outras regiões diz respeito às letras e à divisão de vozes. “Todas as letras, tanto as do valsado quanto as do batido, são geralmente inventadas na hora pelo mestre violeiro, que recebe acompanhamento dos outros músicos, que fazem a segunda e terceira vozes.” (ANDRADE, 1995, p. 18). O que pode ser percebido pelas gravações de pesquisas já realizadas é que o improviso é sim presente, mas muitos versos, como os refrões dos *dandão*, por exemplo, são versos tradicionais, cantados inclusive, por vários grupos de comunidades diferentes. Outra questão em aberto é a divisão de vozes que, pelo observado até então, é realizada normalmente por apenas duas vozes e não por três, como sugerido pela autora. Rogério Gulin, músico que acompanhou Andrade e Arantes em várias viagens de pesquisa de campo escreveu um pequeno artigo onde traçou algumas características musicais específicas do fandango dançado pela família Pereira em Rio dos Patos.

Gulin (2002) descreveu a viola e a rabeca utilizada pelos integrantes da família Pereira. A afinação *intaivada* (ver tabela 2) é utilizada na viola, com seis cordas, sendo a sexta

a “cantadeira” que vai somente até a metade do braço. Os Pereiras utilizam, não apenas os acordes de tônica e dominante, mas encerram as músicas com a subdominante. Em algumas modas há a presença de um dedilhado na região grave da viola. A rabeca, ou rebecca, possui três cordas afinadas normalmente em lá3, ré4 e lá4. Uma questão interessante apresentada no artigo de Gulin (2002) é a preocupação com a terminologia utilizada pelos fandangueiros. Segue abaixo algumas observações feitas pelo autor:

- Temperar a viola,- expressão que significa afinar a viola;
- Moda - nome genérico dado às músicas;
- Cantadeira- sexta corda, chamada em alguns lugares de turina.

Gulin (2002) trouxe ainda três transcrições, um batido *anú*, um *dandão* e uma *chamarrita*.

Andrade e Arantes (2000, 2003) descreveram que, na época de sua pesquisa de campo, os integrantes da família Pereira utilizavam a rabeca, a viola, o adufe e o tamanco, instrumentos confeccionados artesanalmente por eles. As madeiras utilizadas eram a caxeta, para a confecção do corpo da rabeca, viola e o aro do adufe e a canela, para detalhes dos instrumentos e para o tamanco. Outras madeiras utilizadas eram o guapuruvu, guanandi e a raiz de figueira. Para confecção dos instrumentos a melhor época para se tirar a madeira era na lua minguante, correndo menos risco de rachar. As autoras citaram que as cordas da rabeca eram feitas de fio de nylon e não mencionaram o material das cordas das violas. O arco da rabeca era feito de madeira e timbopeva (uma espécie de cipó). Na confecção dos instrumentos era utilizado também o couro de cotia (adufe) e de veado (tamanco).

A partir da década de 1990 ocorreu um esvaziamento da comunidade e, pouco a pouco, os moradores foram deixando Rio dos Patos de modo que hoje ninguém mora lá. Alguns fatores são citados como causadores desse fenômeno dentre eles a questão da legislação ambiental. Em 1985 foi criado o Parque Nacional do Superagui, que em 1997 teve sua área ampliada, abrangendo assim o Vale do Rio dos Patos. “A criação do Parque, se por um lado forneceu mecanismos para viabilizar a preservação ambiental da região, por outro implicou em restrições ao modo de vida tradicional das populações caiçaras residentes.” (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 104). Outros fatores citados como causadores da migração dos integrantes da família Pereira foram a falta de escola e posto de saúde no local, dificuldade de acesso e isolamento, a presença de grileiros na região e questões relativas a tormentos da natureza.

Hoje os integrantes da família Pereira, pesquisados na década de 1990 moram em locais espalhados pela região do Lagamar, como a Ilha de Valadares (Paranaguá), Rio

Itimirim (Paranaguá), centro de Guaraqueçaba, Fazenda Santa Rita (Guaraqueçaba), Abacateiro (Guaraqueçaba), Ariri (Cananéia) e no centro de Cananéia. Mesmo estando em localidades distintas, os ex-moradores de Rio dos Patos formaram um grupo de fandango, chamado Grupo Família Pereira, que se apresentou pela primeira vez fora da região litorânea em 2000, no SESC da Esquina (Curitiba-PR) no projeto Fandango subindo a Serra, coordenado por Maria de Lordes Brito. “A idéia de grupo consolidou-se definitivamente em 2002 quando, a convite de Rogério Gulin e Oswaldo Rios, gravaram o CD Viola Fandanguera.” (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 106).



Fotografias 6 e 7 - Apresentação da família Pereira em 1989
Fonte: ANDRADE; ARANTES, 2000.

Algumas apresentações realizadas pelo Grupo Família Pereira ou por integrantes da família:

- 1989, abril: Evento Guarakessaba agito cultural (Guaraqueçaba, PR);
- 2002, outubro: Centro Cultura Banco do Brasil, Projeto Rabequeiros (Rio de Janeiro, RJ);
- 2003, maio: Projeto Fandango Subindo a Serra II (Curitiba, PR);
- 2003, agosto: lançamento do livro Fandango de Mutirão (Curitiba, PR);
- 2003, agosto: 2º Pixilhão Prô Fandango (Paranaguá, PR);
- 2004, agosto a setembro: Os instrumentos do fandango e a arte popular de Guaraqueçaba (Sala do artista Popular, Secretaria de Cultura do Estado do Paraná Curitiba, PR);
- 2005, julho: I Encontro Paranaense de Culturas Populares, depoimento e apresentação (Castro, PR);
- 2006, junho: lançamento do livro Olhares (Teatro do HSBC, Curitiba, PR);
- 2006, julho: 1º Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (Guaraqueçaba, PR);

- 2006, agosto: Oficina Lutheria Caiçara, Anísio Pereira (Paranaguá, PR);
- 2006, setembro: 1º Encontro Sul Brasil de Culturas Populares, aula-espetáculo (Campo Largo, PR);
- 2007, maio: 3ª Semana de Letras: Cultura Popular Paranaense (UNIBRASIL, Curitiba, PR);
- 2007, novembro: Projeto Artesania Sonora, Leonildo e Zé Pereira (São Paulo, SP);
- 2008, maio: Mostra Cultural de Integração dos Povos Latino Americanos (MST e Via Campesina, Curitiba, PR)
- 2008, julho: 2º Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, apresentação e baile (Guaraqueçaba, PR);

Alguns integrantes da família Pereira participam da Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba, fundada em 2001 e que, depois de um período sem atividades, foi rearticulada em 2005 (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006). A associação foi contemplada com o projeto Casa do fandango, na edição 2005 do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura e com o projeto 2º Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, contemplado através da Lei Rouanet pelo prêmio Avon Cultura de Vida, projeto nos quais Nilo Pereira, Heraldo Pereira e Leonildo Pereira trabalharam como professores e nos quais o Grupo Família Pereira se apresentou na região de Guaraqueçaba.

O Grupo Família Pereira também foi contemplado com o Prêmio Culturas Populares 2007, através de Nilo Pereira, uma iniciativa da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura.

Muitas pesquisas e publicações foram realizadas tendo os fandangueiros da família Pereira como foco. Andrade, cientista social, e Arantes, historiadora, ambas formadas pela Universidade Federal do Paraná tiveram a família Pereira como objeto de pesquisa entre 1992 e 1999, trabalho cujos resultados foram escritos em suas monografias de final de cursos. Com essa pesquisa publicaram um material pela Secretaria de Cultura do Estado, chamado Fandango (ANDRADE; ARANTES, 2000), participaram do livro Fandango de mutirão (ANDRADE; ARANTES, 2003), com um artigo intitulado Fandango em Rio dos Patos e recentemente publicaram na Enciclopédia Caiçara (ANDRADE; ARANTES, 2006). O fotógrafo Macaxeira, integrante da equipe de pesquisa de Andrade e Arantes, publicou o livro Olhares (AGUIAR; PERRINI, 2005) com texto de Edival Perrini e fotos de seu acervo formado em mais de 20 anos de contato com o fandango. Rogério Gulin, violeiro, além de fornecer assistência a Andrade e a Arantes em relação às questões musicais do fandango,

publicou um pequeno texto sobre as características musicais do fandango na família Pereira no livro *Tocadores* (MARCHI; SAENGER, CORRÊA, 2002) e fez a direção musical de três CDs que possuem a participação dos Pereiras: *Viola fandangueira* (FAMÍLIA PEREIRA; VIOLA QUEBRADA, 2002), o CD encartado no livro *Fandango de mutirão* (BRITO, 2003) o CD duplo *Museu Vivo do Fandango* (MUSEU VIVO DO FANDANGO, 2006), uma coletânea com fandangueiros de toda a região do Lagamar, em que integrantes da família Pereira participaram de onze faixas.

Outras publicações incluíram membros da família Pereira, como o já citado livro *Tocadores* (MARCHI; SAENGER, CORRÊA, 2002), que contou com depoimento de Pedro, Julio, Julino, Anísio, Heraldo, Nilo, Leonildo, Randolpho, Zé e Arnaldo, todos Pereira. Além destes citados, Bernardina, Alzira, Agostinho, Joaquina e Adriano também foram entrevistados pela equipe do Museu Vivo do Fandango (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006). Julio Pereira recebeu destaque na pesquisa *Rabeca, o som inesperado* (GRAMANI, 2003) em que o músico e pesquisador José Eduardo Gramani documentou a feitura de quatro rabecas, dentre elas, uma construída por Julio.

1.5 Breve estudo sobre as marcas *dandão* e *chamarrita* na família Pereira

Apesar do grande volume de pesquisas, existem poucos trabalhos de análise musical publicados sobre o fandango tocado pelos integrantes da família Pereira. Consciente da complexidade e diversidade dessa manifestação popular e com o intuito de aprofundar questões musicais sobre o fandango realizarei a seguir uma breve análise das marcas bailadas tocadas pelos Pereira.

Ribeiro (2002) realizou um levantamento de diversas formas de análise utilizadas por etnomusicólogos e apontou a questão da transcrição das músicas de tradição oral, que por si só, já é uma forma de análise. Segundo ele, abordagens mais recentes tendem a utilizar conceitos ênicos na transcrição e análise “como forma de se aproximar mais do que a própria sociedade julga ser música.” (RIBEIRO, 2002, p.71- 72).

O equilíbrio, ou desequilíbrio, entre a análise do discurso musical propriamente dito e seu significado e forma de construção na sociedade é também ponto de reflexão entre os etnomusicólogos. Segundo Pelisnki (2000), no modelo analítico de Arom, que entendeu a etnomusicologia como musicologia sistemática, há um enfoque maior à matéria musical e sua

sistemática, ficando as questões etnográficas de certa maneira reduzidas. Contrário a isso Blacking, da antropologia cultural, pressupõe que o simbolismo social é o foco da etnomusicologia (PELISNKI, 2000).

O fato é que, como reconheceu Ribeiro (2002), na etnomusicologia com a “falta de um método específico e acolhido por ‘todos’, têm aparecido dezenas de abordagens que usam a música como cerne, mas se apropriam de teorias diversas” (RIBEIRO, 2002, p.69), o que causa muitas vezes uma individualidade de estudos.

O quadro descrito anteriormente não é muito promissor. As ferramentas de análise da música erudita e da música popular se mostram inadequadas para uma tentativa de análise da música tradicional devido a diferenças de natureza entre estas categorias musicais. A etnomusicologia, por sua vez, oferece uma série de reflexões pertinentes, mas também revela a diversidade não só dos objetos de estudo, mas também de métodos de análise.

Assim para a realização desta análise parto de uma categoria êmica, isto é, criada e utilizada pela comunidade cujas músicas serão analisadas. Em busca de compreender melhor a musicalidade própria do fandango, tentei caracterizar duas formas musicais, apontadas pelos próprios fandanguheiros como sendo distintas entre si: o *dandão* e a *chamarrita*.

As marcas valsadas, também chamadas de bailadas, são as mais tocadas em um baile, e são denominadas por alguns fandanguheiros de *limpa-banco*, pois como elas não possuem a complexidade coreográfica do batido, na hora dos valsados, quase todos dançam, ninguém fica sentado. É para os homens, de certa forma, o momento de descansar do batido, que exige fisicamente muito mais do que o bailado.

Os nomes das modas *dandão* e *chamarrita* não designam uma música específica, mas sim uma estrutura musical específica. Existem muitas *chamarritas* e muitos *dandãos*, e coreograficamente falando, não há diferença entre eles. É na música que essas formas se diferenciam.

Para compreender as formas musicais *dandão* e *chamarrita*, foram analisadas seis modas gravadas pela família Pereira no CD “Viola Fandangueira” (FAMÍLIA PEREIRA; VIOLA QUEBRADA, 2002). O CD é um álbum duplo gravado pelo grupo Viola Quebrada e família Pereira em 2001. Segundo informações que constam no encarte do CD, as músicas gravadas pelos membros da família Pereira foram gravadas inteiramente ao vivo com todos tocando ao mesmo tempo em um estúdio, com exceção da rabeca que foi gravada posteriormente. É uma gravação com qualidade suficiente para um estudo musical.

As faixas analisadas foram:

01- *Chamarrita* (Moreninha)

03- *Dandão* (Avião no estrangeiro)

05- *Chamarrita*

08- *Dandão* (Mulata faceira)

14- *Chamarrita* (Adeus morena)

15- *Dandão* (Duas moças na janela)

As marcas acima foram analisadas conforme seus aspectos rítmicos, melódicos, poéticos, estruturais e harmônicos e as melodias foram transcritas para a notação da música tradicional. Algumas opções foram feitas durante as transcrições, que serão explicadas no decorrer da análise.

A primeira opção foi determinar que a voz mais aguda era a melodia. Vale ressaltar, porém, que não podemos entender aqui a melodia mais aguda como voz principal, como a mais importante. Em um fandango, na dupla de cantadores há sempre o que canta os versos ou, como os fandangueros dizem, “o que puxa os versos e o outro que vai atrás”. Muitas vezes o violeiro que puxa os versos está cantando a voz mais aguda, mas às vezes pode estar fazendo a voz mais grave, chamada por eles de baixão. Sendo assim, em termos de importância a voz do fandanguero que puxa é a principal, mas para a presente análise tomaremos como referência a melodia mais aguda.

Tanto nos *dandãos* quanto nas *chamarritas* é mantida uma estrutura melódica que se repete no decorrer da marca, porém com alteração da letra. Para a transcrição tomou-se como referência a melodia dos primeiros versos gravados já que não há grandes diferenças se comparados com os demais, principalmente se observadas as notas que são soadas no tempo forte. As diferenças aparecem nas notas de passagem, mas não serão analisadas no presente estudo.

Com relação ao andamento, há questões a serem consideradas, conforme a tabela 3 a seguir.

<i>Chamarrita</i>		
Faixa	Nome	Bpm
1	Moreninha	114
5	<i>Chamarrita</i>	113
14	Adeus Morena	115
Média		114
<i>Dandão</i>		
Faixa	Nome	Bpm
3	Avião no estrangeiro	106
8	Mulata Faceira	107
15	Duas moças na janela	107
Média		107, 3

Tabela 3 - Andamento das marcas valsadas

É possível perceber que as *chamarritas* aqui apresentadas possuem um andamento mais rápido que os *dandão*. No entanto, a amostra é pequena e a diferença entre os andamentos também, para que se possa generalizar.

Ao realizar a transcrição, um dos aspectos mais complexos foi o da divisão rítmica, por dois motivos principais. Em primeiro lugar porque a divisão variava conforme a letra cantada e em segundo, porque, se houvesse uma forma de escrever exatamente o que foi cantando, certamente seria muito difícil de ler. Foi feita então uma adaptação rítmica a padrões mais simples contando no máximo com uma divisão de quatro partes do tempo. A escolha da fórmula de compasso deu-se através da consulta a outras transcrições de fandango já publicadas.

Um rápido estudo das transcrições já revela outra diferença entre essas marcas valsadas: a presença das síncopas. Nos *dandão*, além da presença constante das síncopas, na maioria das vezes as colcheias (metade do tempo) são utilizadas, ficando as semínimas normalmente nos finais de verso.

Nas *chamarritas* analisadas não há a presença da síncopa. Além disso, de um modo geral há uma quantidade menor de notas por compasso nas *chamarritas*, e na maior parte do tempo, são utilizadas notas de tempo inteiro ou meio tempo (semínimas e colcheias).

Dandão Mulata Faceira - faixa 08



Figura 1 - Transcrição do *dandão* Mulata Faceira

Quanto à afinação, foram detectadas duas variações importantes. Tomando como referência a nota lá, há faixas do CD em que a afinação está próxima ao lá 430hz e outras próxima ao lá 445hz. No entanto isso não é relevante para a distinção entre essas formas musicais em questão, pois em um baile de fandango, *dandão* e *chamarrita* se alternam sem que o violeiro altere a afinação da viola. Pode-se atribuir essa variação aos dias diferentes de gravação, mas esta hipótese não pôde ser verificada.

Os violeiros da família Pereira utilizam na viola a afinação *intaivada* (ver tabela 2). Gulin, um dos maiores pesquisadores do fandango paranaense, publicou a afinação da viola com as cordas soltas (2002).

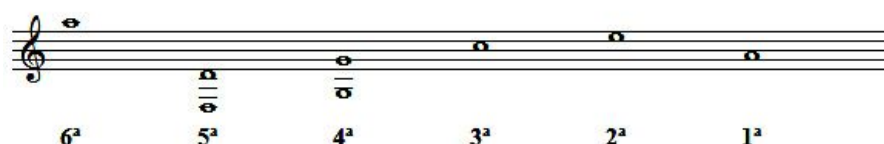


Figura 2 - Afinação das cordas soltas da viola

A sexta corda, chamada de *cantadeira*, ocupa apenas metade do braço da viola. Ela não é dedilhada. As 5ª e 4ª cordas em algumas regiões são utilizadas em pares, afinadas em oitava, outras vezes não.

Em nenhum momento os tocadores utilizam todas as cordas soltas. Na realidade há basicamente duas posições, uma para o acorde de tônica e outra para o acorde de dominante.

Posição utilizada para acorde de tônica:

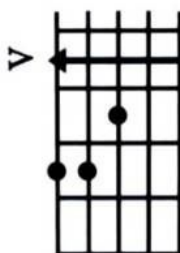


Figura 3 - O acorde de tônica

A afinação das cordas fica, portanto:

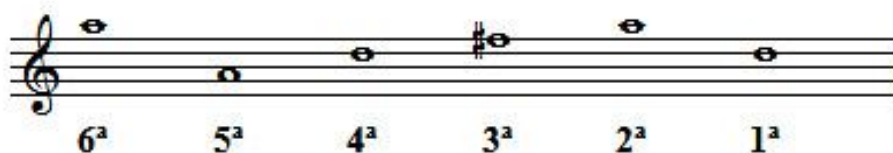


Figura 4 - Afinação das cordas no acorde de tônica

Posição utilizada para acorde de dominante:

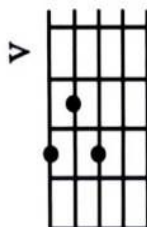


Figura 5 - O acorde de dominante

A afinação das cordas fica, portanto:



Figura 6 - Afinação das cordas no acorde de dominante

Como é possível perceber através da análise da viola, que é na maioria das vezes o único instrumento harmônico em um fandango, a tonalidade das marcas gravadas é o ré maior. No entanto não é possível afirmar que todo fandango é em ré porque a afinação das

cordas pode variar, mas a relação intervalar entre elas é fixa, nos restando, portanto, a afirmação de que as marcas de um fandango são tocadas em modo maior.

A utilização dos acordes é um dos elementos de diferenciação entre as duas estruturas de marcas valsadas que aqui estão sendo analisada. Nos *dandão*, os violeiros alteram os acordes de tônica e dominante a cada compasso, nas *chamarritas* isso ocorre a cada dois compassos, existindo assim uma variação no ritmo harmônico.

A extensão utilizada pelos cantadores é semelhante nas duas formas musicais, compreendida entre a nota mi 2 e o sol 3.

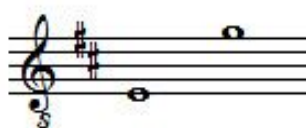


Figura 7 - Extensão utilizada pelos cantadores

De um modo geral, não há grandes saltos, e a melodia é conduzida através de graus conjuntos. Os maiores saltos ascendentes (oitava, sétima e sexta) acontecem entre a última nota de um verso para a primeira de outro, estando, portanto, em frases musicais diferentes. Há também a presença de quartas descendentes. Nesses casos a segunda nota do intervalo é uma nota de passagem. Há também a utilização constante de notas repetidas.

Chamarrita Moreninha- faixa 01

Figura 8 - Transcrição da *chamarrita* Moreninha.

Em relação ao contorno melódico há traços semelhantes nos *dandão* e nas *chamarritas* analisadas, são eles: o primeiro movimento é ascendente e no final dos versos o movimento é sempre descendente. Não foram encontrados traços característicos do tratamento melódico que diferenciasssem os *dandão* das *chamarritas*. Os versos das *chamarritas* analisadas são formados, em sua maioria, por sete sílabas, chamados por isso de heptassílabos (redondilha maior). A estrofe é formada de quatro versos que se alternam de maneiras diferentes conforme a *chamarrita* cantada. Em todas elas a rima é cruzada, isto é, o segundo verso (que chamaremos aqui de verso B), rima com o último (verso D), conforme a figura 9 e a tabela 4 a seguir:

Chamarrita- faixa 05

A - ti - rei mas não ma - tei Sa - bi - a que não ma - ta - va

A - ti - rei-mas não ma - tei Sa - bi - a que não ma - ta - va A - ti - rei pra a - di - an - ta - ar A quem a - di - an - te an - da - va

A - ti - rei pra a - di - an - ta - ar A quem a - di - an - te an - da - va

Figura 9 - Transcrição da *chamarrita* da faixa 05

Atirei mas não matei	A
Sabia que eu não matava	B
Atirei mas não matei	A
Sabia que eu não matava	B
Atirei pra adiantar	C
A quem adiante andava	D
Atirei pra adiantar	C
A quem adiante andava	D

Tabela 4 - Esquema de rimas da *chamarrita* da faixa 05

Nas outras *chamarritas* analisadas algumas expressões intercalam os versos como “ai moreninha” e “adeus morena”, formando pequenos refrões internos. A ordem em que estes aparecem e se repetem é outra. Conforme as tabelas 5 e 6.

Primeiro cantava bem	A	Agora não canto mais	B
Agora não canto mais,	B	Quem me ouviu mais há de ver,	C
Ai moreninha	<i>refrão interno</i>	Ai moreninha	<i>refrão interno</i>
Agora não canto mais, ai	B	A vossa saudade é o que faz, ai	D
Cantava bem, ai	A	Mais há de ver, ai	C
Agora não canto mais	B	A vossa saudade é o que faz	D

Tabela 5 - Esquema de rimas da *chamarrita* Moreninha

Fala viola falai	A	Ajudai o cantador	B
Fala viola falai	A	Ensinai a quem não sabe	C
Ajudai o cantador	B	Ensinai a quem não sabe	C
Fala viola falai	A	Ensinai a quem não sabe	C
Ajudai o cantador	B	No mundo tratar de amor	D
Adeus morena	<i>refrão interno</i>	Adeus morena	<i>refrão interno</i>

Tabela 6 - Esquema de rimas da *chamarrita* Adeus, morena

A estrutura musical está essencialmente ligada à estrutura poética. De um modo geral, os fandangueros executam uma estrofe, e há então um intermezzo instrumental. Depois a melodia se repete com a vocalização de outros versos, vem novamente o intermezzo e assim por diante. Na gravação do CD, foram cantados uma média de 4 versos, mas em um baile essa quantidade é maior.

Uma clara diferença na estrutura poética entre *dandão* e a *chamarrita* é a presença do refrão. Dos *dandão* estudados todos possuíam refrão.

Dandão Duas Moças na Janela- faixa 15

Figura 10 - Transcrição do *dandão* Duas moças na janela

No *dandão* Duas moças na janela (figura 15) os seguintes versos formam a estrofe:

Aqui venho de tão longe	A
Rompendo marés e vento	B
Aqui venho de tão longe	A
Rompendo marés e vento	B
Somente pra não faltar	C
No vosso divertimento	D

Tabela 7 - Esquema de rimas do *dandão* Duas moças na janela

O refrão é formado por duas estrofes de 4 versos, onde a rima B com D é mantida, conforme a tabela 8:

Fui andando pela rua	A	Duas moças na janela, disseram elas	A
Encontrei com dois soldados	B	Não prendam meu namorado	B
Fui andando pela rua	A	Duas moças na janela, disseram elas	A
Encontrei com dois soldados	B	Não prendam meu namorado	B
Me deram vozes de preso	C	Com polícia não se brinca	C
Com ordem do delegado	D	Merece ser castigado	D

Tabela 8 - Esquema de rimas do *dandão* Duas moças na janela

Além disso, em um dos *dandão* estudados o refrão é cantado entre o segundo e o terceiro verso da estrofe, conforme explicitado a seguir na tabela 9:

Oi lai, meu bem,	<i>refrão interno</i>		
Eu aqui com os camarada	A		
Oi lai, meu bem,	<i>refrão interno</i>		
Parece que já sabemos	B		
Estava na minha roça, meu bem		} refrão	} verso
Eu estava trabalhando, meu bem			
Escutei uma zoadá, meu bem			
Que pro ar ia voando			
É o avião no estrangeiro			
Oi lai, meu bem			
Que ia pro Rio de Janeiro		}	
Oi lai, meu bem,	<i>refrão interno</i>		
Fazemos aceno com o olho	C		
Oi lai, meu bem,	<i>refrão interno</i>		
Já que falar não podemos	D		

Tabela 9 - Esquema de refrão e um verso do *dandão* Avião no estrangeiro

Dandão Avião no Estrangeiro- faixa 03

Figura 11 - Transcrição do *dandão* Avião no estrangeiro

É válido reforçar que para este estudo, apenas um verso está sendo utilizado para exemplificar, no entanto cada moda possui de 4 a mais versos. Alguns versos cantados pelos fandangueros são tradicionais, fazem parte de um repertório passado de geração para geração; outros, segundo descrições, são improvisados na hora.

Como resumo das diferenças entre os *dandão* analisados e as *chamarritas*, temos:

- 1) No *dandão* há a presença da síncopa;
- 2) Nas *chamarritas* há um número menor de notas por compasso do que nos *dandão*;
- 3) Nos *dandão* os acordes de tônica e dominante são alternados a cada compasso e nas *chamarritas* isso ocorre a cada dois compasso, sendo assim, no *dandão*, o ritmo harmônico é mais rápido que o da *chamarrita*;
- 4) As *chamarritas* não possuem refrão e os *dandão* sim.

Vale ressaltar que essa separação entre *dandão* e *chamarrita*, é uma categorização realizada pelos próprios fandangueros.

2 ESTUDOS SOBRE A RABECA BRASILEIRA

Como visto no capítulo anterior, o fandango tem como principais instrumentos a viola, a rabeca, a voz e os instrumentos de percussão como o adufe (ou adufe), os tamancos, o surdo entres outros. Atualmente a rabeca tem estado muito presente nas manifestações da arte do povo brasileiro. Há descrições da utilização deste instrumento na dança de São Gonçalo, cavalo marinho, dança do lelê, bumba meu boi, reisado ou folia de reis, nau catarineta, pastoril, baile de forró, terno de pífanos, mamulengo, ciranda, cantoria, congada, marujada, baião de princesa e fandango.

A rabeca é um instrumento de cordas friccionadas por um arco. A origem deste tipo de instrumento é difícil de precisar, pois a maioria das evidências baseia-se em pinturas, esculturas ou em textos literários, além disso, esse instrumento foi utilizado com diferentes nomes, tamanhos e afinações no decorrer da História da humanidade. No entanto sabe-se que no século X o arco já era utilizado e “conhecido por todo Islã e no Império Bizantino.” (SADIE, 1994, p. 38). Durante a Idade Média e o Renascimento a rabeca tocada em todas as classes sociais. (NÓBREGA, 2000).

A rabeca provavelmente chegou ao Brasil através dos colonizadores portugueses e espanhóis. “Registros da presença deste instrumento em diversas manifestações populares ou da corte foram realizados por viajantes ou cronistas de época desde o início da nossa colonização.” (LIMA, 2001, p.8). Contestando a informação de que a rabeca brasileira é um violino, o autor argumentou que historicamente “o instrumento trazido por portugueses e espanhóis foi a rabeca, que aqui se popularizou, e não o violino – este ainda sendo forjado na recente lutheria italiana do final do século XVI” (LIMA, 2001, p.14).

A comparação da rabeca com o violino é frequente. Câmara Cascudo (1988), por exemplo, iniciou assim o verbete *rabeca* em seu Dicionário do Folclore Brasileiro: “é uma espécie de violino, de timbre mais baixo...” (CASCUDO, 1988, p. 659), e Mário de Andrade (1989) sugeriu que rabeca “é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil” (ANDRADE, 1989, p. 423). O problema dessa comparação é o fato de haver documentos escritos, principalmente anteriores à década de 1990, que ao estabelecerem a comparação entre esses instrumentos, instituíram o violino como modelo perfeito. É o caso do artigo de Hasse (1977) que afirmou que “a rabeca é pobre em sonoridade: seu som áspero, tende a

imitar o violino.” (HASSE, 1977, p. 18). E ao escrever sobre a forma de construção dos instrumentos o autor foi ainda mais longe em sua comparação hierarquizada:

Requiere-se muita habilidade de um fabricante de violino, por conseguinte, um artesão que faz uma rabeca por informação de seus antepassados (pois ele pouco pratica sua execução, e poucos instrumentos faz, só nas horas de folga), jamais vai conseguir bons resultados. (HASSE, 1977, p.18).

Essa discussão também aparece entre os rabequeiros. Por exemplo, na cidade de Bragança no Pará, a rabeca é chamada de violino pelos rabequeiros. Nóbrega (2000) questionou os brincantes do cavalo marinho de Bayeux, Paraíba, sobre a distinção entre esses dois instrumentos e recolheu depoimentos que valorizam o violino. Lima (2001), por sua vez, citou o interessante caso de Geraldo Idalino, um dos rabequistas que estudou em seus depoimentos sempre compara a rabeca e sua técnica ao violino, tendo de certa forma uma concepção negativa e depreciativa da rabeca em relação ao outro instrumento. O autor considera que um dos fatores para essa concepção de Idalino é o fato de ele possuir uma vivência musical relacionada ao mercado de entretenimento nos centros urbanos. Geraldo Idalino se reconhece como violinista, toca um violino, mas manuseia-o como os outros rabequeiros. No mercado cultural ele é visto como um violinista “exótico do interior”, uma espécie de rabequeiro virtuoso, cujo primeiro LP foi intitulado “Um violino no forró”. Porém, a situação parece estar mudando. Em Pernambuco, por exemplo, um fato curioso está, de certa forma, ajudando a alterar a hierarquização da rabeca e do violino. Com a crescente valorização da rabeca na região, os instrumentos estão custando em torno de R\$450,00 a R\$700,00, preço elevado se comparado com rabecas de outras regiões. Por isso é comum encontrar quem tenha comprado um violino chinês, bem mais barato, para começar a aprender rabeca, como é o caso do rabequista Murilo Silva (2008), que descreve em seu blog:

Parece que foi ontem, mas já se passaram 12 anos desde o dia em que me animei, comprei um violino chinês e fui bater à porta do Mestre Salú em Olinda, dizendo que queria aprender a tocar rabeca. (SILVA, 2008).

Já Gramani (2003), que foi violinista de formação erudita e depois se tornou também rabequeiro, considerou que a rabeca é um instrumento diferente do violino e não deve ter neste uma base para comparação. Ele argumentou que tanto a rabeca quanto o violino possuem características específicas e apontou como uma das principais características da rabeca a não padronização.

É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes. (GRAMANI, 2003, p.12).

O pesquisador também chamou atenção para o fato de que a rabeca é um dos poucos instrumentos utilizados nas manifestações populares que não é fabricado em produção e escala industrial (GRAMANI, 2003).

Pelas descrições das rabecas relatadas nos estudos (NÓBREGA, 2000; LIMA, 2001; OLIVEIRA, 1994; MURPHY, 1997; GRAMANI, 2003; MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002; MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006; HASSE, 1977; SETTI, 1985; ROMANELLI, 2005) é possível perceber que a rabeca realmente guarda características específicas em cada região do país. Muitas vezes em uma mesma manifestação onde a rabeca é utilizada há diferenças significativas, como é o caso citado por Corrêa e Gramani (2006) da rabeca no fandango caiçara. Na cidade de Morretes, no Paraná, e de Iguape, em São Paulo, a rabeca no fandango possui quatro cordas. Já em Paranaguá, Guaraqueçaba, ambas no estado do Paraná, e em Cananéia, em São Paulo, a rabeca possui apenas três cordas. Essa diversidade também aparece no tamanho e forma das rabecas brasileiras. As fotografias abaixo ajudam a confirmar essa afirmação.

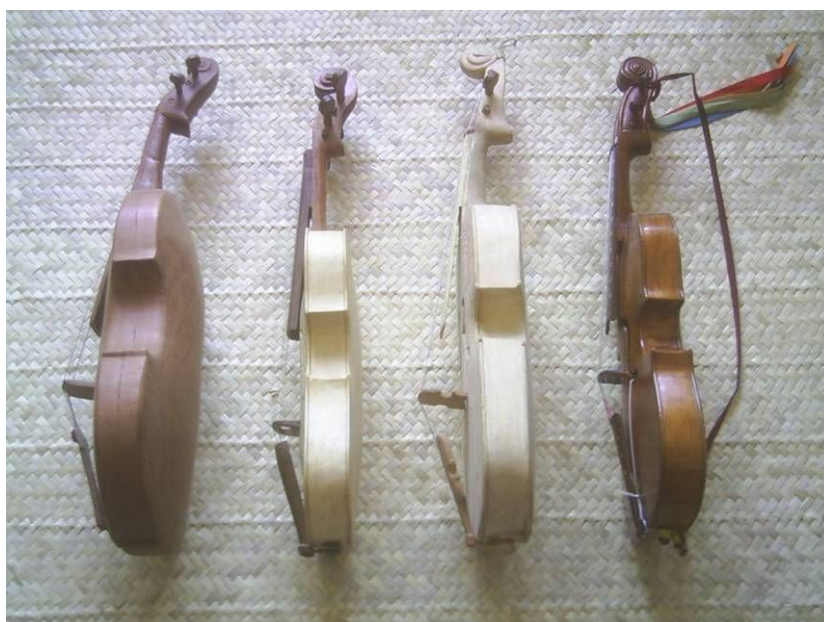


Fotografia 8 - Diferentes rabecas brasileiras
Fonte: Acervo pessoal da autora

A primeira rabeca do lado esquerdo da fotografia foi construída por Nelson dos Santos, também conhecido por Nelson da rabeca, que mora em Marechal Deodoro, estado de

Alagoas. Além de construir rabecas, Nelson também toca e compõe principalmente forrós. A rabeca de Nelson é construída com a madeira de jaqueira e possui quatro cordas. A segunda rabeca foi construída por Anderson do Prado em Iguape, São Paulo e é utilizada no fandango da região. A madeira do corpo da rabeca é caixeta e ela também possui quatro cordas. Diferentemente, a terceira rabeca foi construída por Zé Pereira, morador de Cananéia cidade vizinha a Iguape, e apesar de ser feita de caixeta e ser utilizada no fandango, ela possui apenas três cordas. A última rabeca, a do lado direito da fotografia, foi construída por Zé Côco do Riachão, rabequeiro que faleceu há dez anos e foi um dos primeiros a gravar suas composições para rabeca em LP. Zé Côco morava no interior de Minas Gerais e além de ser compositor saía nas folias de reis da região. Sua rabeca possui quatro cordas e desconheço a madeira de sua feitura.

Outras diferenças podem ser percebidas ao olharmos na fotografia e observarmos a forma do corpo da rabeca: a rabeca de Nelson é mais larga se comparada com a de Anderson; os cavaletes: o cavalete da rabeca de Anderson é vazado e a de Zé Pereira é inteiriço; e os enfeites: a rabeca de Zé Coco possui enfeites no braço da rabeca feitos de marchetaria, já a de Zé Pereira possui os desenhos de ramos de plantas feitos no corpo da rabeca com caneta vermelha; entre outros detalhes. Na fotografia 9 aparecem as mesmas rabecas, na mesma ordem, mas de perfil. Novamente diferenças podem ser percebidas, principalmente no que diz respeito ao bojo do instrumento.



Fotografia 9 - Diferentes rabecas brasileiras (lado)

Fonte: Acervo pessoal da autora

Essa diversidade física do instrumento pode também estar relacionada à diversidade sonora. “Tais características garantem que cada instrumento tenha uma ‘personalidade’, uma ‘voz’ própria” (GRAMANI, 2003, p. 13), isto é, as rabecas guardam características sonoras particulares específicas. O mesmo acontece também com a forma de tocar o instrumento.

O modo de segurar o instrumento também difere consideravelmente de uma região a outra, ou de um grupo para outro. Lima (2001) descreveu rabequeiros que tocam apoiando o corpo do instrumento entre o peito e o ombro e inclinam a rabeca em direção ao chão, já Setti (1985) citou casos de instrumentistas que apoiavam a rabeca no queixo.

Há também uma diferença de nomenclatura em relação ao termo utilizado para se chamar o tocador de rabeca. Por exemplo, no Nordeste eles são chamados, na maioria das vezes, de rabequeiros; já no fandango eles se chamam de rabequistas.

No Brasil existem alguns estudos já realizados sobre a rabeca. De um modo geral esses estudos tratam da rabeca em uma manifestação específica, como é o caso de Nóbrega (2000) que escreveu sobre esse instrumento no cavalo marinho da cidade paraibana de Bayeux, ou da utilização da rabeca por músicos de uma determinada região, como no estudo de Lima (2001) que relatou a prática de rabequeiros nordestinos. A seguir discuto essas e outras duas pesquisas sobre a prática da rabeca, realizadas em universidades (NÓBREGA, 2000; LIMA, 2001; OLIVEIRA, 1994; MURPHY, 1997). Há também estudos que merecem destaque apesar de não estarem inseridos em contextos acadêmicos propriamente ditos, não só pela sua qualidade, mas também porque ampliam o universo da rabeca para as regiões norte, sul e sudeste (GRAMANI, 2003; MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002; EDWARD, 1988; MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006). Para finalizar apresento os estudos que se debruçaram sobre a rabeca no fandango caíçara (HASSE, 1977; SETTI, 1985; ROMANELLI, 2005). Não é intenção fazer uma análise aprofundada sobre cada estudo, mas sim uma pequena descrição da pesquisa enfatizando aspectos relacionados à prática e aprendizagem do instrumento, que são relevantes para a presente dissertação.

Como já foi dito anteriormente, o trabalho de Nóbrega (2000) teve como foco a rabeca do cavalo marinho de Bayeux, uma cidade da região metropolitana de João Pessoa, Paraíba. O livro a que tive acesso é fruto da dissertação de mestrado da pesquisadora que teve como objetivo investigar o papel da rabeca na manifestação citada, através de um estudo de caso e uma pequena etnografia.

Após fazer um breve histórico do instrumento, a autora apresentou o cavalo marinho e seu contexto de realização, descrevendo com detalhes essa brincadeira que acontece no ciclo

natalino. A rabeca é o único instrumento melódico da orquestra, como é chamado o conjunto de instrumentos que acompanham a dança e a encenação.

A rabeca dá um clima harmônico às peças (basicamente acordes de dois sons) pouco variável, e não realiza os acordes em função de uma tonalidade (como na harmonia tradicional), mas em função de uma determinada sonoridade. A rabeca sublinha a linha do canto e faz variações rítmicas e melódicas em torno do tema das músicas nas partes dançadas do espetáculo. (NÓBREGA, 2000, p.98).

O estudo de caso de Nóbrega (2000) teve como principal informante Artur da Silva, o rabequeiro da brincadeira. A pesquisadora descreveu a forma de Artur tocar o instrumento, dando detalhes da posição do corpo, da mão e dos movimentos utilizados, e também relatou os principais mecanismos musicais utilizados pelo rabequeiro, como por exemplo, o toque em duas cordas ao mesmo tempo, a extensão utilizada, etc. Vale ressaltar que a pesquisadora tocava violino e utilizou-se dos conhecimentos adquiridos na prática desse instrumento para descrever a rabeca e a prática de Artur, comparando, em várias situações, a rabeca com o violino. No entanto a equiparação entre os dois instrumentos deu-se apenas com o objetivo de facilitar as descrições, pois em nenhum momento a autora julgou as características da rabeca tendo o violino como padrão.

Sobre o aprendizado do instrumento, Nóbrega (2000) escreveu:

Artur aprendeu a tocar por observação, imitação e imaginação, pois tem o ouvido muito crítico, porém não há estudo fora do contexto musical. Não existe nenhuma escola do mundo que ensine o seu estilo de tocar, pois aprendeu na escola da vida, tocando e ao mesmo tempo dançando em festas iniciadas a noite indo até o amanhecer do dia, nos engenhos, nas fazendas, durante décadas de sua vida. (NÓBREGA, 2000, p.82).

A pesquisa de Lima (2001), descrita em sua dissertação de mestrado, teve como objeto a música feita para e com a rabeca no Nordeste, e para isso, o pesquisador buscou compreender a prática da rabeca não somente em manifestações da cultura popular como também em centros urbanos, onde jovens rabequeiros integravam grupos de música popular. Com isso o autor traçou um interessante painel sobre os rabequeiros nordestino e escreveu um dos mais completos trabalhos sobre o tema. Lima (2001) abordou aspectos históricos da rabeca no Brasil, aspectos técnicos como a questão da afinação e da construção, e aspectos musicais como a criação musical. O fato de o pesquisador comparar os cinco rabequeiros que pesquisou a todo o momento e de se preocupar em mostrar as concepções que cada um deles

possuía sobre os temas abordados, como o discurso deles sobre a música e a composição, enriqueceu a pesquisa. Lima (2001) dedicou um capítulo ao ensino e aprendizagem da música de rabeca e ressaltou que há três formas principais de transmissão do conhecimento musical baseadas na relação entre o aprendiz e o contexto no qual é originário. A primeira forma de transmissão dos conhecimentos musicais citada pelo autor acontece quando músicos não ligados à tradição da rabeca nas manifestações populares procuram aprender o instrumento. Já a segunda é quando o músico tem suas principais vivências no contexto das manifestações, assim, portanto, conhecia a manifestação popular de maneira mais próxima. Sobre o aprendizado de músicas para um rabequeiro tradicional o autor escreveu:

O aprendizado de uma música sem a utilização de procedimentos técnicos seccionados, nem atividades exclusivas com o braço esquerdo ou o direito, é um método habitual entre os rabequeiros tradicionais. A música também é “construída” sem uma necessidade de separação entre atividades técnicas e interpretativas. Ante a qualidade do pensamento musical destes rabequeiros, o que se conclui é que a idéia de atividades “técnicas” é algo não somente inexistente para um rabequeiro tradicional, mas também inócuo na sua práxis musical. (LIMA, 2001, p.55)

A terceira “é aquela cujo movimento se inicia dentro do próprio contexto originário de rabequeiros, mas com vistas à superação deste próprio núcleo de conhecimento.” (LIMA, 2001, p. 145). É quando o rabequeiro que foi criado próximo a manifestação popular, que toca na brincadeira, se interessa também por incluir a rabeca em outros gêneros musicais não-tradicionais.

A rabeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco foi o tema dos estudos de Oliveira (1994) e Murphy (1997). Em seu trabalho de iniciação científica Oliveira (1994) realizou um levantamento a partir de trabalho de campo da situação da rabeca nessa região, e para isso entrevistou sete rabequeiros ligados à prática do cavalo marinho. Além disso, o autor mencionou que a rabeca é um símbolo de proteção divina nessa brincadeira.

Conta uma história popular da região que o diabo foi disputar a alma de uma pessoa, sendo desafiado a tocar todos os instrumentos que houvessem no local. Tocou todos os tipos de instrumentos mas não suportou tocar a rabeca, pois o arco formava uma cruz com as cordas, tendo que desistir do intuito. (OLIVEIRA, 1994, p. 2).

Oliveira (1994) também comentou sobre o aprendizado do instrumento, destacando que o processo é autodidata e envolve um esforço por parte do aprendiz. “O maior obstáculo é

a afinação. De posse desta, com bom ouvido e boa memória o rabequeiro se faz sozinho.” (OLIVEIRA, 1994, p. 7).

Murphy (1997), assim como Oliveira (1994), pesquisou a rabeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco em seu artigo “The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil” ampliando sua análise ao tratar também da utilização desse instrumento na música popular nordestina. O pesquisador, que realizou pesquisas de campo em 1990 e 1996, descreveu as técnicas de confecção da rabeca, e citou rabequeiros tradicionais, como por exemplo Luís Paixão, bem como rabequeiros ligados aos grupos de música popular, tendo seu foco central no grupo Mestre Ambrósio, do qual Oliveira, conhecido com Siba e autor do estudo citado anteriormente, era o rabequeiro. Sobre a prática da rabeca no âmbito tradicional, Murphy considerou que a rabeca era considerada o instrumento mais difícil de todos que eram utilizados no cavalo marinho, pois além das dificuldades técnicas, os rabequeiros tinham que dar conta de um vasto repertório de músicas utilizadas na brincadeira. Além do cavalo marinho, Murphy citou outros gêneros não tão vivos na época, mas onde a rabeca também era utilizada como o mamulengo, o terno de pífanos e o baile de forró. Sobre o interesse dos músicos populares na rabeca, Murphy considerou que ele faz parte de um movimento de revitalização da música popular nordestina, iniciado por Chico Science, e sugeriu que o tradicional e o popular não são categorias antagônicas, mas ambas fazem parte da realidade da prática musical da rabeca.

Tanto o estudo de Murphy (1997) como o de Lima (2001), sobre os rabequeiros tradicionais e os músicos populares, sugerem que há um profícuo campo de pesquisa nessa área. Hoje, a rabeca está inserida no meio da música popular de maneira mais efetiva e é possível encontrar músicos de diversas regiões que introduziram a rabeca em seus grupos. Por outro lado, os rabequeiros tradicionais lançam CDs, como é o caso de Nelson da Rabeca e Luiz Paixão, e fazem shows. Entretanto, ainda há poucas pesquisas sobre essa nova realidade transformada.

A rabeca na região Norte, mais especificamente na cidade de Bragança, no Pará, foi descrita por Moraes, Aliverti e Silva (2006). O trabalho apresentado pelas autoras é parte de do projeto “Tocando a memória - rabeca” desenvolvido pelo Instituto de Artes do Pará, que consistiu em um “programa de oficinas para estimular o interesse dos jovens pela cultura musical” (MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006, p. 123) tendo como foco a rabeca tocada na marujada¹⁴. Foram realizadas oficinas de construção de instrumentos, oficinas de aprendizado

¹⁴ Manifestação popular presente na região Nordeste e Norte. É um auto marítimo onde as canções são normalmente acompanhadas de instrumentos de percussão e de corda, como por exemplo, a rabeca.

dos toques e um livro com CD encartado foi editado. Nele há interessantes relatos dos rabequeiros da região sobre a prática de construção da rabeca, e sobre a marujada, entre outros. Aqui, no entanto, destaco o capítulo em que é discutido o método utilizado para ensinar a rabeca aos jovens. Segundo as autoras as oficinas foram ministradas por um professor de música de formação erudita, Abiezer Monteiro, e por um rabequeiro tradicional da região, Benedito Coutinho da Silva, conhecido como Zito. Segundo o relato, Abiezer adaptou o método Suzuki, método japonês também conhecido como método da educação pelo talento, à realidade local, sistematizando o modo de tocar de Zito e respeitando questões como posição do instrumento, dedilhado, etc. O repertório ensinado foi, a princípio, o tocado na marujada sendo que posteriormente músicas como Asa Branca e Jingle Bells foram inseridas. Infelizmente no livro não há relatos dessa experiência do ponto de vista das crianças, mas de qualquer forma trata-se de mais um exemplo das transformações pelas quais vem passando a prática da rabeca no Brasil.

Estudos da rabeca na região sudeste e sul foram realizados por Edward (1988) e Gramani (2003). O livro “Artesão de Sons” de Edward (1988) é baseado na vida do músico José dos Reis Barbosa dos Santos, conhecido como Zé Côco do Riachão, que nasceu em 1922 e faleceu em 1998. Construtor e tocador de viola e rabeca, Zé Côco destacou-se pela qualidade dos instrumentos que construía, por suas composições e por ter seu trabalho divulgado em 3 LPs. Na publicação em questão, o autor, que realizou vinte horas de entrevistas com Zé Côco e optou por utilizar a narrativa em primeira pessoa como recurso e assim “dar voz” ao músico que narra fatos de sua vida e histórias da região. O autor mostrou-se cuidadoso ao tentar preservar a forma de falar do músico, incluindo no final do livro uma espécie de glossário das expressões utilizadas por Zé Côco. Há também 23 transcrições de composições, sendo que 14 são para rabeca, 7 para viola, uma para sanfona e outra não possui especificação de instrumento.

Tocar rabeca significava para Zé Côco mais do que o simples ato de fazer música, mas estava ligado à devoção, à obrigação religiosa. Zé Côco disse que ficou anos sem tocar a viola, mas a rabeca, por conta da folia¹⁵, nunca largou. “Fui tudo misturado: artesão, carpintêro, musgo... Mais o causo mais importante foi a folia. Essa num é profissão, nem promessa também num é. Ela sempre inexistiu na minha vida proque eu sou de Santo Reis.”(SANTOS *apud* EDWARD, 1988, p.54) .

¹⁵ Manifestação popular ligada à devoção aos Santos Reis.

O rabequeiro contou que desde pequeno demonstrou que possuía interesse na música e na construção de instrumentos. Ele disse que ficava junto ao pai observando tudo o que ele fazia com intuito de fazer igual, e que o pai ficava muito feliz com o interesse e o desempenho do filho, incentivando-o sempre, dando-lhe instrumentos, porém nunca o ensinando:

Comecei a tocá sem insino de ninguém, praque o véio dava o instrumento, mais num ensinava não, que ele num tinha tempo. Antonce eu se virava suzim. Ia iscutano aqueles violêro que tinha lá e aprendeno, cum coisa até que eu já tinha aquilo no sentido. Peguei fazeno imitação deles inté que aprendi de vez. (SANTOS *apud* EDWARD, 1988, p.20).

O estudo de Edward (1988) atingiu o objetivo a que se propôs: o registro. Trata-se de um importante documento para que a arte de Zé Côco possa ser compreendida, no entanto não apresentou descrições mais completas de questões musicais importantes como a forma de tocar, e a afinação utilizada na rabeca, entre outras. Além disso, o trabalho é demasiadamente centrado em Zé Côco, dando a impressão de que o contexto musical em que ele viveu em nada influenciou sua prática musical, tida muitas vezes como um talento natural.

Outra pesquisa, desta vez realizada por Gramani (2003) teve como objetivo principal registrar a construção de rabecas no Brasil. Para isso o pesquisador registrou o processo de feitura de quatro construtores diferentes, cada um de uma cidade: Morretes e Paranaguá no Paraná, Iguape em São Paulo e Marechal Deodoro em Alagoas. Uma das maiores contribuições de Gramani (2003) é que ele apresentou a não padronização da rabeca como uma característica positiva que, segundo ele, poderia estimular a criatividade do músico. “O fato de não existirem regras para a construção das rabecas, possibilita que haja uma contínua motivação, que impulsiona o construtor no seu trabalho, o músico no seu fazer e o ouvinte que usufrui da música.” (GRAMANI, 2003, p. 14).

Dos quatro rabequistas pesquisados por Gramani, três estavam ligados à prática do fandango caiçara e mesmo assim a técnica utilizada para a construção do instrumento era bem diversa. Segundo Gramani (2003), Martinho dos Santos, construtor de Morretes, utilizou-se de uma fôrma para construir o corpo da rabeca. A fôrma é na realidade uma espécie de molde onde Martinho curvou uma ripa de madeira para fazer a lateral do instrumento e depois colou o fundo. As outras partes do instrumento (braço, cavalete, arco etc) foram feitas sem molde. A pesquisa de Gramani (2003) mostrou que a rabeca de Julio Pereira de Paranaguá, assim como a de Arão Barbosa de Iguape foram confeccionadas de outra maneira denominada de ‘cocho’, em que os construtores escavam uma peça única de madeira esculpindo-a com o fundo, braço e as laterais e, fazendo uso de uma segunda peça para construir o tampo do corpo da rabeca.

Foram encontrados apenas três estudos que se debruçaram sobre a rabeca no fandango caiçara, sendo que dentre eles o de Setti (1985) não teve a rabeca como único objeto de estudo. A pesquisa de Setti (1985) abordou todo o universo musical caiçara da região de Ubatuba, São Paulo, durante os anos de 1977 a 1982, levantando aspectos relevantes da rabeca nesse contexto. A autora iniciou seu capítulo sobre os instrumentos caiçaras com uma discussão sobre a nomenclatura do instrumento, pois ora era chamado de violino, ora de rabeca, e após analisar depoimentos que coletou conclui que os dois nomes são adotados na região para designar o mesmo instrumento. A autora, que optou pela utilização do termo violino caiçara, ressaltou que na região a prática do instrumento evidenciou seu caráter não-solista, pois o violino caiçara tinha a função de acompanhar ora o cantar, ora o sapateado. Tal concepção foi confirmada em depoimento dos rabequeiros, e Setti (1985) concluiu que os tocadores “compreendem o violino como instrumento para música coletiva e jamais poderiam imaginá-lo como agente de música solista.” (SETTI, 1985, p. 139).

Setti (1985) também analisou a postura corporal dos tocadores, bem como sua relação com o repertório tradicional e da música popular. Segundo ela, alguns mantiveram a posição de tocar com o violino apoiado no peito e a voluta apontada para o chão e permaneceram fiéis ao repertório tradicional da região. Outros tocadores, que ela descreveu como sofrendo os sintomas de urbanização, apoiavam o instrumento no ombro, adotando uma postura semelhante à adotada por um violinista erudito, no entanto apontando a voluta para baixo. Muitas vezes o tocador incorporava ao seu repertório peças não-tradicionais, mas paralelamente, continuava tocando as músicas da tradição caiçara.

Em Ubatuba, as investigações de campo permitiram registrar, de um lado, as tendências conservadoras de comportamentos instrumentais herdados da tradição caiçara e, de outro, os sintomas para a adoção de novas posturas. O fato parece confirmar o que se disse anteriormente, ou seja, a dialética do antigo e do novo; a superposição do conhecido e da novidade - um jogo que o caiçara adota como solução conciliadora para sobreviver culturalmente. (SETTI, 1985, p. 146).

Já no contexto do Paraná, dois artigos foram escritos especificamente sobre a rabeca no fandango paranaense. Hasse (1977) mencionou a rabeca na Ilha de Valadares, Paranaguá, mas não forneceu informações a respeito de como foi realizada a sua pesquisa. O autor disse que a rabeca possuía quatro cordas e que poucas vezes ela recebia destaque no conjunto musical do fandango. “As melodias executadas pela rabeca limitam-se a repetir o ritmo da viola ou são mero acompanhamento à melodia cantada pelo violeiro.” (HASSE, 1977, p. 17).

Ele também chamou a atenção para o fato que, na época, poucos rabequistas e poucos construtores eram encontrados concluindo que “pouquíssimas rabecas são encontradas e não há mais quem as faça. Por um pessimismo, a nosso ver, mas realidade, esse instrumento está destinado a desaparecer dos meios folclóricos.” (HASSE, 1977, p.18).

Em artigo mais recente, Romanelli (2005) levantou paralelos entre o violino barroco e a rabeca buscando estabelecer parâmetros de comparação e hipotetizando sobre uma possível origem do instrumento. Para isso o autor salientou características essenciais da rabeca no fandango baseando-se principalmente na forma de construção do instrumento. Segundo ele, “cada rabeca possui características únicas que identificam seu construtor” (ROMANELLI, 2005, p. 52), pois sua construção não é padronizada e depende da memória e observação do construtor. Romanelli (2005) também apontou a necessidade de se aprofundar os estudos musicais sobre o fandango, sugerindo que a pesquisa da rabeca constitui um vasto campo de estudos, e recomendando a etnomusicologia como uma forma possível de abordagem do tema.

3 ESTUDOS SOBRE APRENDIZADO E PRÁTICA INSTRUMENTAL

Os estudos sobre o fandango e sobre a rabeca são, de um modo geral, amplos, isto é, abordam muitos aspectos sobre essa manifestação e sobre esse instrumento, mas no entanto não se aprofundam em alguns temas, como por exemplo, a aprendizagem musical e instrumental. Estudos específicos sobre o aprendizado instrumental na cultura popular são raros. Atualmente na área da etnomusicologia, há um interesse pelo processo de aprendizagem musical na cultura popular, porém a maioria dos estudos não tem como o foco o aprendizado instrumental. Na área da cognição musical, a maioria dos estudos sobre o aprendizado de instrumentos bem como da performance são construídos tendo como modelo a música ocidental erudita, e só recentemente é que a música popular também tem sido alvo dos pesquisadores. No presente capítulo busco e explico, através de referencial teórico, premissas e categorias de análise nos estudos etnomusicológicos da aprendizagem musical na cultura popular e nos estudos cognitivos do aprendizado do instrumento e da performance, que serão aplicados à análise do material coletado pela pesquisa de campo.

3.1 Estudos da Etnomusicologia

Muitos dos estudos que tratam de manifestações artísticas populares abordam em um momento ou outro a questão da aprendizagem e da transmissão dos conhecimentos musicais, porém são poucos que possuem o foco exclusivo nesta questão. Entretanto, na última década, alguns pesquisadores dedicaram-se ao estudo da aprendizagem musical em manifestações da cultura popular e realizaram pesquisas que resultaram em dissertações de mestrado ou teses de doutorado e em vários artigos científicos (PRASS, 1998; ARROYO, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; NÁDER, 2006; ABIB, 2006).

Prass (1998/1999), em artigo que é síntese de sua dissertação de mestrado, analisou o que conceituou de pedagogia nativa de ensino e aprendizagem ou etnopedagogia¹⁶, tendo por base uma etnografia realizada durante quinze meses na bateria da escola de samba “Bambas da Orgia” de Porto Alegre, a escola de samba mais antiga da cidade. Com o intuito de compreender os processos de ensino e aprendizagem “através dos quais este grupo cultural se organiza para transmitir, transformar e ressignificar suas crenças e valores associados ao fazer musical” (PRASS, 1998, p. 7), a pesquisadora freqüentou os ensaios da escola como membro da bateria. O estudo de Prass (1998/1999) resultou em um relevante quadro de conceitos e princípios pedagógicos utilizados na escola de samba. Segundo a autora, as primeiras vivências musicais da maioria dos integrantes aconteceram em casa, entre parentes e vizinhos, ou nas festas da escola onde convivem diferentes faixas etárias, isto é, não havia um local específico para o aprendizado musical, como, por exemplo, uma escola. A maioria dos ritmistas da escola de samba descreveu que sua aprendizagem musical ocorreu quase indiretamente, sem alguém ensinando. Este conceito permeia a relação de transmissão e apareceu tanto na afirmação de que “o filho de fulano” aprendeu sozinho, como na fala de um dos mestres que disse claramente que não estava lá para ensinar. Nesse contexto, quem ensina é a “vivência socializadora da quadra” (PRASS, 1998/1999, p.12) e por isso a aprendizagem é coletiva. “O saber individual só faz sentido associado ao saber do grupo.” (PRASS, 1998/1999, p.13). A pesquisadora observou que a tarefa de ensinar não cabe somente ao mestre, mas é também coletiva, e concluiu que a aprendizagem na escola de samba pode ser caracterizada como um “processo coletivo de vivência musical inseparável da dimensão social e ritual” (PRASS, 1998/1999, p. 14), mas que, ao mesmo tempo, enfatiza processos individuais de acomodação de saberes musicais. A imitação dos sons e dos gestos corporais apareceu no estudo como uma das principais técnicas utilizadas para o aprendizado e Prass (1998/1999) destacou a importância da corporalidade. As coreografias, por exemplo, eram importantes na memorização dos arranjos, caminhar ajudava a manter a pulsação, e etc. No entanto a pesquisadora relatou que durante seu estudo desmistificou a idéia de que:

os conhecimentos que poderiam ser ensinados e aprendidos oralmente restringir-se-iam à ‘simples’ imitação e repetição de materiais musicais. O aprendizado dos ritmistas, construídos de forma oral, desenvolve saberes distintos, porém não menos complexos, daqueles normalmente enfatizados em cenários institucionais (PRASS, 1998/1999, p. 15).

¹⁶ Segundo Prass (1998/1999), a expressão etnopedagogia foi criada a partir do referencial teórico da etnometodologia, de Alain Coulon, que é o estudo das atividades cotidianas onde as instituições são entendidas como constantemente reinventadas, trazendo assim a noção de processo.

O estudo de Prass (1998/1999) destacou aspectos relevantes do processo de aprendizagem em uma escola de samba, que, como veremos mais adiante, aparecerão em outras pesquisas como a de Arroyo (1998), que realizou em seu doutorado um estudo sobre situações e processos de ensino e aprendizagem em música através de etnografias em dois cenários distintos: a festa do congado de Uberlândia e um conservatório de música. No entanto a presente revisão terá como foco apenas o material levantado pela pesquisadora na festa do congado, por apresentar maior relevância para o presente estudo.

Primeiramente, Arroyo (1998) destacou que a festa do congado em Uberlândia, também chamada de “Festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito”, dá-se em um contexto ritual, e assim, interpretou as situações e processos de ensino e aprendizagem em música praticadas na preparação da festa e na festa em si, como “ações rituais interligadas a esta complexidade de acontecimentos, isto é, como ações significativas que veiculam informação, que veiculam mensagens.” (ARROYO, 1998, p.185). A pesquisadora relatou que 12 grupos dançavam na festa, sendo divididos entre ternos de congo, de moçambique, de catupé, de marujos e de marinheiros. Ela se inseriu em um terno de marinheiros e participou de 3 festas consecutivas. No artigo, a autora descreveu uma cena que presenciou, na qual o capitão ensinava uma música nova para os congadeiros em que detectou que:

aprender e como aprender a música nova e os batidos trazem implícita uma das mensagens do ritual: a construção de identidade cultural. Estas situações e processos têm um papel que transcende a aquisição de competência técnico-musical.” (ARROYO, 1998, p.188).

Algumas questões levantadas por Prass (1998/1999) aparecem também no estudo de Arroyo (1998). Não há separação entre as situações de ensino-aprendizagem e as de produção musical. O processo comum de aprendizagem é a imitação e a transmissão oral, mas havia no cenário da festa do congado, mais especificamente na cena que Arroyo (1998) descreve em seu artigo, a presença da notação, neste caso da letra da música.

Queiroz (2005), também estudou o congado mineiro, investigando três grupos de ternos catopês, da cidade de Montes Claros. O estudo teve como base o relato de experiências recolhidas em três anos de trabalho de campo, e se valeu do referencial teórico da etnomusicologia. O objetivo foi o mesmo dos estudos apresentados anteriormente, isto é, analisar os principais aspectos da aprendizagem musical nos ternos estudados. Queiroz (2005) observou que as principais situações de aprendizagem nos ternos aconteciam através da participação e da integração coletiva na hora de cantar ou tocar, estando incluídas também

nesses momentos as situações em que o grupo se preparava para a prática (ensaios, intervalos, etc).

Cada encontro dos integrantes (...) marca um momento e uma situação de aprendizagem onde fatores musicais e extramusicais são congregados na transmissão dos conhecimentos essenciais para a performance musical dos catopês. (QUEIROZ, 2005, p.131).

Assim, o autor sugeriu que não há horário e nem local específico para se aprender, e que a aprendizagem se dá com a prática. Queiroz (2005), assim como Prass (1998/1999) e Arroyo (1998), apontou a imitação como um dos principais processos utilizados para a aprendizagem musical, mas, diferente das autoras supracitadas, também destacou a importância dos momentos de experimentação, isto é, momentos que acontecem nos intervalos e percursos. Segundo ele, foram nessas situações, que as crianças, por exemplo, experimentavam os instrumentos dos adultos. Queiroz (2005) também destacou a importância das pessoas mais experientes no grupo, que muitas vezes, através da correção verbal ou mesmo servindo como modelo de imitação, propiciavam importantes ensinamentos para a execução musical. Ele ainda destacou elementos evidenciados como fatores importantes para a prática musical durante os processos de transmissão, a saber:

A assimilação e desenvolvimento do senso rítmico, a participação coletiva no canto, a utilização adequada das músicas durante a performance, o envolvimento nas coreografias e evoluções, e o comportamento adequado durante a performance. (QUEIROZ, 2005, p. 135).

Abib (2006) realizou sua pesquisa inserido no universo da capoeira angola, e apesar de não ter seu foco principal no aprendizado exclusivamente musical, trouxe informações interessantes para o presente estudo. Diferente das pesquisas já abordadas, Abib (2006) mencionou um elemento novo ao centrar seu artigo na figura do mestre com uma descrição pormenorizada de funções, habilidades e qualidades de um mestre de capoeira angola. O pesquisador explicou que a capoeira é baseada na transmissão oral, na experiência e na observação. A roda é um espaço de aprendizagem e um dos momentos mais ricos de vivência e observação, mas em muitas ocasiões o aprendizado acontece fora da roda, dada à convivência próxima entre mestre e aprendiz.

O autor explicou que a forma de ensinar e de aprender é muito baseada na “pedagogia do africano”, expressão utilizada correntemente na capoeira e que tem como base o toque, isto

é, a proximidade e o contato corporal. É interessante notar que apesar de todos os estudos aqui descritos partirem de tradições afrobrasileiras somente Abib (2006) explicitou esse fato.

Sobre a figura do mestre, o autor o conceituou como sendo aquele que possui papel central de transmissão e preservação do saber social:

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas e tem a missão quase que religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. (ABIB, 2006, p.92).

O mestre de capoeira, segundo o autor, é também mestre de outras manifestações populares afrobrasileiras, e tradicionalmente não verbaliza e nem conceitua, mas cria um ambiente de reflexão corporal. Outra característica do mestre de capoeira que Abib (2006) descreveu é que, além da capacidade e habilidade no jogo, o mestre possui experiência de vida.

Os artigos de Prass (1998/1999), Arroyo (1988) e Abib (2006) possuem muitos aspectos em comum. O primeiro deles é que, como já foi dito, trataram de manifestações afrobrasileiras. Se as duas primeiras autoras não apresentaram, nos artigos revistos, esse fato como sendo significativo para o processo de ensino aprendizagem, Abib (2006) mostrou que essa ancestralidade era importante não somente como formadora de identidades, mas também como elemento determinante de uma prática didática. Outras semelhanças podem ser citadas com relação aos procedimentos educativos levantados: (a) a forte presença da imitação, (b) a não verbalização e a não conceituação, (c) a idéia de que o aprendizado musical não pode ser resumido meramente como o aprendizado de habilidades técnicas, pois é também o aprendizado da identidade cultural.

Outro estudo que focalizou a questão do mestre foi o de Náder (2006) sobre a transmissão de conhecimentos musicais na barca Santa Mariana na Paraíba. No artigo em questão, que foi escrito com a pesquisa ainda em andamento, o autor destacou a importância de se compreender a relação entre o corpo, o ritmo e o canto: ações interligadas e diretamente relacionadas ao aprendizado musical nessa manifestação. Segundo sua observação “a dança determinava o andamento da música e auxiliava na memorização dos pontos acentuados da melodia.” (NÁDER, 2006, p. 247). Ele relatou também ações do mestre tais como encostar no ombro de alguém que estava cantando fora do ritmo e ensinar um passo da dança a partir de um trecho musical. Para Náder (2006, p. 247) “a transmissão musical ocorre pela atenção nos gestos corporais e nas construções de pontes entre a coreografia realizada e o canto.”

Braga (2005) descreveu dois sistemas didáticos distintos utilizados por três gerações diferentes de tamboreiros, isto é, músicos que tocam tambor na religião afro-brasileira presente no Rio Grande do Sul chamada de nação ou batuque. Para realizar a sua pesquisa ele utilizou o método etnográfico e realizou entrevistas com 13 tamboreiros, sendo que 4 tinham mais de 70 anos, 6 tinham idade variável entre 50 e 60 anos, e outros 3 tinham entre 30 e 40 anos.

Braga (2005) denominou de sistema de aprendiz uma das formas mais antigas de ensino aprendizagem, que foi também a forma através da qual todos seus os entrevistados relataram ter aprendido, e cuja base de transmissão dos saberes é a imitação visual-auditivo-cinética. Num primeiro momento do sistema, o aprendiz passa por uma fase de experimentação e iniciação ao tambor. Se ele se mostra interessado, passa então para uma fase de profissionalização, em que acompanha os mais velhos, mas, mesmo assim não há um espaço e nem um tempo especial para o aprendizado, que ocorre sempre durante o ritual e concomitante à iniciação na religião. Braga (2005) destacou a oralidade como um componente básico no processo de transmissão musical, mas relatou que alguns entrevistados possuíam cópias *manuscritas* das letras dos cantos onde registravam o que aprendiam. “Enfim, novos rumos nos processos de transmissão de uma tradição que é dinâmica por excelência” (BRAGA, 2005, p.103).

A outra prática didática que o autor descreveu, acontecia na escola de tambor. Segundo Braga (2005), a escola foi uma iniciativa da Federação da Religião Afro-brasileira de Porto Alegre e tinha como objetivo promover uma “reciclagem” e incentivar a formação de jovens tamboreiros. A escola seguia a organização de um modelo de escola formal, com estudo em casa, prova, horário rígido, material didático etc. O ensino também era realizado em duas fases, sendo a primeira de aulas baseadas na imitação e a segunda o aperfeiçoamento no período noturno, acompanhando os professores. Conforme Braga (2005), os tamboreiros que eram professores viam na escola uma forma de reforçar seus orçamentos e ressaltaram que havia coisas que não eram ensinadas na escola, como por exemplo, determinados cantos que, pelos ensinamentos da religião só podiam ser cantados por iniciados.

Braga (2005) concluiu que nos dois sistemas de ensino, isto é, no sistema de aprendiz e na escola, os futuros tamboreiros eram expostos a situações exploratórias e de iniciação tanto ao aspecto musical quanto ao religioso.

Nas brincadeiras de batuque das crianças, onde o canto, a dança e os procedimentos rituais são imitados dos adultos, e iniciações, de fato, através

das fases de tirar chão (o início da construção da ‘pessoa religiosa’) ou do aceite em acompanhar um tamboreiro profissional, sinal de início da formação da ‘pessoa musical’, por extensão. (BRAGA, 2005, p. 106).

Nos seis estudos aqui revisados aparecem algumas categorias, processos e situações que se repetem. São elas:

- a) A aprendizagem musical é também a aprendizagem de uma identidade cultural, indo além da aquisição de competências técnicas ou musicais;
- b) Não há local e nem hora exclusiva para a aprendizagem musical. Nas manifestações estudadas os pesquisadores apontaram que a hora da performance, bem como os momentos de preparação e de convivência social eram também momentos de aprendizagem;
- c) Há uma integração entre a música, o corpo, e, em algumas situações, a encenação. Uma forma de arte é interligada à outra e o aprendizado dessas questões se dá de maneira conjunta;
- d) A imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas.
- e) Situações de experimentação, como as brincadeiras das crianças, são situações de aprendizado musical;
- f) As pessoas mais experientes ou os mestres, através da correção verbal ou mesmo servindo como modelo de imitação, são importantes no processo de aprendizado musical.

3.2 Estudos da cognição musical

Para embasar a minha análise do aprendizado da rabeca no fandango caiçara investiguei alguns conceitos abordados pela cognição a respeito do estudo do instrumento., Me valendo da natureza interdisciplinar dessa disciplina, busquei na cognição uma série de conceitos e autores que me fornecessem fundamentos para uma pesquisa mais profunda. Os conceitos de enculturação e treino (SLOBODA, 2008), estudo deliberado, auto-regulação, memorização e ansiedade (GALVÃO, 2006) e criatividade (STENBERG e CSIKSZENTMIHALYI *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003) serão apresentados a seguir.

Segundo Sloboda (2008) a habilidade musical é construída pela interação do indivíduo com o meio, porém tendo por base competências e tendências inatas. O pesquisador sugere

uma divisão da aquisição de habilidades musicais em dois processos distintos, que se complementam entre si. O primeiro processo, que acontece entre o nascimento e os anos centrais da infância, também chamado de enculturação, é caracterizado “por uma ausência de esforço auto-consciente, bem como pela ausência de instrução explícita.” (SLOBODA, 2008, p. 259). A interação do conjunto de capacidades inatas com o conjunto de experiências proporcionados pela cultura, bem como a existência de um sistema cognitivo que muda rapidamente frente às habilidades aprendidas, resulta, de maneira semelhante, na maioria das crianças de uma mesma cultura. É importante notar que o conceito de enculturação é também adotado por outros pesquisadores da música. Em sua dissertação de mestrado, Torres (2008) citou Green (2001), que caracteriza o conceito de enculturação como a aquisição de habilidades e conhecimentos musicais através de uma imersão nas práticas musicais da sociedade ao qual o indivíduo é pertencente. A enculturação “funciona como uma base sólida, ‘absorvida’ do contexto social e familiar.” (TORRES, 2008, p. 90).

O segundo processo de aquisição de habilidades musicais destacado por Sloboda (2008) é o treino, que ocorre normalmente a partir dos 10 anos de idade quando, através de um esforço auto-consciente, o indivíduo busca habilidades específicas que caracterizam o músico na sociedade a qual ele pertence. Vale destacar que o treino tem como base as habilidades adquiridas na enculturação, mas também pode se sobrepor a ela. “De maneira geral, parece que o treino tende mais a contribuir para um aprofundamento do conhecimento e realização no âmbito de uma habilidade em particular, do que a ter implicações gerais para o sistema cognitivo como um todo.” (SLOBODA, 2008, p. 260). O aprendizado do instrumento é uma habilidade musical específica que se desenvolve através do treino, conforme sugeriu Galvão (2006, p. 169):

Tocar um instrumento musical é uma das mais complexas atividades humanas pelo tipo de demanda que faz ao sistema de conhecimento como um todo. Envolve uma interdependência de aspectos cognitivos, kinaesthetics e emocionais. Realizados por meio de uma coordenação entre os sistemas auditivos e visuais, que se articulam com o controle motor fino.

Em artigo sobre a expertise musical, Galvão (2006) abordou quatro aspectos que fazem parte da dimensão cognitiva relacionada ao ato de tocar um instrumento, tendo por base o aprendizado da música erudita. O primeiro é o estudo deliberado individual, apontado por vários autores como um dos fatores mais importantes na formação de um expert. O estudo deliberado é a prática ou o treino concentrado e repetitivo que, no caso dos músicos experts, isto é, que atingem um alto nível de performance, muitas vezes tem início na infância e torna-

se um hábito de vida. Estudos sobre a prática deliberada sugerem que para se tornar um expert seja necessário um número mínimo, específico e alto, de horas de estudo, que resultam em anos de prática instrumental diária (GALVÃO, 2006). Patrícia Santiago (2006) revisou outros estudos e sugeriu diversos fatores que afetam a prática deliberada, entre eles o grau de coordenação entre as habilidades físicas, o apoio familiar e as condições de acesso aos recursos materiais como instrumentos e local de estudo.

Galvão (2006) apontou para o fato de que há limites físicos e psicológicos para a quantidade de horas praticadas, e que questões de ordem motivacional influenciam de maneira efetiva no estudo. Além disso, o contexto possui forte determinação no estudo deliberado. No caso das crianças, por exemplo, no início a prática ocorre geralmente por pressão dos pais e professores, e só mais tarde é que os estudantes passam a se responsabilizar pelo estudo. No nível profissional o contexto de trabalho também exerce influência, muitas vezes determinando o repertório a ser estudado, o tempo de estudo antes da apresentação, entre outras (GALVÃO, 2006).

A auto-regulação é outro aspecto abordado por Galvão (2006 p. 171), e “diz respeito aos mecanismos que as pessoas usam para controlar o seu próprio processo de aprendizagem.”. Estes mecanismos envolvem questões como estabelecimento de objetivos, organização, autoreforçamento, busca de padrão, busca e transformação de informação, auto-avaliação entre outros.

O autor também considerou a memorização como um fator importante para a compreensão da mente de um músico expert, na medida em que é uma prática comum na música erudita a memorização da peça, e para isso “é necessário que haja diferentes dimensões de codificação (auditiva, visual e kinaesthetica) que acabam por tornar a aprendizagem em super aprendizagem e a performance mais consistente” (GALVÃO, 2006, p. 171). Sobre a memória é interessante a observação que fez Sloboda (2008) ao argumentar que a notação musical influencia diretamente a prática da música ocidental e a natureza das habilidades cognitivas requisitadas por esse tipo de música. Para Sloboda (2008), a notação oferece um conhecimento preciso sobre a peça musical, o que não acontece na cultura oral, onde a música é recriada a cada performance, pois, apesar de existir um padrão-básico, diferentes performances apresentam diferenças significativas de detalhe e elaboração. Sloboda (2008) ainda fez três ressalvas que, segundo ele, não são negadas pela afirmação anteriormente exposta, e aí é que está o interessante da argumentação. Em primeiro lugar Sloboda (2008) salientou que há coisas que podem ser lembradas com determinada exatidão, como pequenas melodias. Em segundo admitiu a existência de façanhas prodigiosas da

memória e, finalmente, em terceiro lugar argumentou que os mecanismos de memória utilizados pelos músicos de culturas com notação e de culturas orais são bastante semelhantes. Através da análise de diversos estudos, Sloboda (2008) sugeriu que a memória musical “é a habilidade de extrair estruturas de ordem superior das seqüências de notas.” (SLOBODA, 2008, p.326). Desse modo, ele ressaltou que no contexto oral, apesar de não memorizar exatamente a mesma seqüência de notas, o músico utiliza-se de uma estrutura armazenada, do mesmo modo que o faz um músico “letrado”.

Analogamente, em artigo sobre a construção da performance musical Diana Santiago (2006) ressaltou a importância das representações mentais na performance musical. Segundo ela, para tocar uma peça o músico precisa criar mentalmente uma representação de como ela irá soar. Em suas palavras: “Vários tipos de representação mental interagem no fazer musical, e as diversas facetas deste caracterizam o desenvolvimento da habilidade musical de forma variada.” (SANTIAGO; BRITO, 2005, p. 166). A representação da ação, isto é, dos movimentos necessários para a performance, a representação detalhada do objeto da performance e a representação do som a partir da escuta da performance são representações consideradas importantes pelos pesquisadores.

A ansiedade é o último fator levantado por Galvão (2006) que a define como uma forma de emoção que pode influenciar de maneira positiva ou negativa a performance.

Acredito que seja ainda pertinente levantar questões a respeito da criatividade. Os estudos anteriormente descritos citam superficialmente a importância e a presença da criatividade nas situações de aprendizado e prática musical, no entanto esse é um tema que apareceu de maneira relevante no trabalho de campo. Para buscar uma melhor compreensão dessa categoria recorri à psicologia cognitiva, mais especificamente à teoria do investimento em criatividade de Stenberg e Lubart (1991, 1995, 1996) e à perspectiva dos sistemas de Csikszentmihalyi (1999), citadas por Alencar e Fleith (2003) sobre as contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade.

Sternberg (1988 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003), expôs seis fatores que confluem para o comportamento criativo e ressaltou que cada um deles é relevante, por isso, deve ser analisado de forma interativa com os demais. A inteligência é um desses fatores, e em especial as habilidades cognitivas de redefinição de problemas, de reconhecimento dentre suas idéias qual vale a pena investir, e por fim, a habilidade prático-contextual que nada mais é do que a capacidade de persuadir os outros acerca da validade de sua idéia. Outro fator importante diz respeito aos estilos intelectuais – legislativo, executivo e judiciário – três formas diferentes através das quais as pessoas usam suas inteligências. Segundo essa teoria, as

peessoas criativas são mais propensas ao estilo legislativo, caracterizado por indivíduos que gostam de criar novas regras e de formular novos problemas.

O terceiro componente da teoria do investimento em criatividade de Sternberg (1988 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003) é o conhecimento, pois segundo ele, para dar uma contribuição significativa a uma área é necessário conhecê-la bem. Há duas formas de conhecimento: o conhecimento formal, adquirido por livros, palestras, aulas e o conhecimento informal adquirido por meio de dedicação sendo raramente ensinado de maneira explícita. Ainda segundo Sternberg (1988 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003), as duas formas de conhecimento são importantes para a criatividade.

A personalidade é outro fator evidenciado por Sternberg (1988 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003), principalmente porque há traços de personalidade que oferecem uma contribuição maior ao comportamento criativo tais como a predisposição a correr riscos, a autoconfiança, a perseverança diante de obstáculos e a tolerância à ambigüidade, sendo esta última apontada como fator obrigatório na personalidade criativa.

No contexto desta teoria, a motivação é entendida como a força impulsionadora da performance criativa, e apesar da grande importância da motivação intrínseca, aquela centrada na tarefa, os autores ressaltam que a interação entre a motivação intrínseca e a extrínseca é que fortalece a criatividade.

O último fator é o contexto ambiental que afeta a criatividade de três maneiras possíveis: pode favorecer ou não o aparecimento de novas idéias, estimula ou não o desenvolvimento dessas idéias e avalia o seu produto criativo. Esse último fato foi muito importante para Csikszentmihalyi elaborar sua perspectiva dos sistemas, ou, sua teoria sobre a criatividade (1999 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003).

A perspectiva dos sistemas parte do princípio que o foco do estudo da criatividade não deve ser o indivíduo e sim os sistemas sociais, posto que é nesse contexto que os produtos criativos são julgados. Assim a criatividade é vista como um processo resultante da intersecção entre o indivíduo, o domínio e o campo. O indivíduo criativo, com sua bagagem genética e experiências pessoais, tem como características a curiosidade, o entusiasmo, a motivação intrínseca, a abertura a experiências, a persistência e a fluência e a flexibilidade de pensamento. No entanto, essas características são flexíveis e se ajustam conforme a ocasião. De acordo com Csikszentmihalyi (1999 *apud* ALENCAR; FLEITH, 2003), é o indivíduo quem introduz mudanças no domínio, entendido aqui como o conjunto de procedimentos simbólicos e regras que são estabelecidos culturalmente ou o corpo organizado de conhecimentos associados a uma área, como, por exemplo, a matemática. Contribuições

criativas podem promover transformações em um domínio, porém tal contribuição tem mais probabilidade de vir de um indivíduo com amplo acesso às informações relacionadas a esse domínio. O campo, terceiro e último componente da teoria da perspectiva dos sistemas, inclui os indivíduos que julgam a idéia ou produto criativo e decidem se ele deve ou não ser incluído no domínio.

Nas pesquisas sobre cognição musical estudadas no presente capítulo, vários aspectos foram levantados sobre a aprendizagem e a prática do instrumento dentre eles importantes conceitos. A saber:

- a) Enculturação - processo caracterizado pela aquisição de habilidades e conhecimentos musicais através da interação entre o conjunto das capacidades primitivas do indivíduo e a sua imersão nas práticas musicais da sociedade em que vive.
- b) Treino - processo autoconsciente, de aquisição de habilidades e conhecimentos musicais específicos, tal como o aprendizado de um instrumento.
- c) Estudo deliberado - o ato de praticar um instrumento por horas a fio e por força própria.
- d) Auto-regulação - o mecanismo utilizado para controlar a própria aprendizagem.
- e) Memorização - a habilidade de extrair estruturas de ordem superior a sequência de notas.
- f) Representações mentais - visualizações ou imagens mentais de uma performance e de seus vários aspectos.
- g) Ansiedade - o estado emocional que pode afetar positivamente ou negativamente a performance.
- h) Criatividade - o resultado da confluência entre seis fatores: inteligência, estilo intelectual, conhecimento, personalidade, motivação e contexto ambiental (teoria do investimento em criatividade); ou, conforme a perspectiva dos sistemas, o processo resultante da intersecção entre um indivíduo (com sua bagagem genética e experiências pessoais), um domínio (conhecimentos de uma área) e um campo (juízes do domínio).

Unindo os conceitos estudados na cognição, com os processos e situações descritas pelos estudos etnomusicológicos tem-se um complexo quadro de aspectos levantados sobre a aprendizagem e a prática instrumental. Para investigar essas questões no universo do fandango caiçara, especialmente em relação ao aprendizado e à prática da rabeca, elaborei uma estratégia de pesquisa, que será descrita no capítulo seguinte.

4 METODOLOGIA

Para investigar as questões relacionadas ao aprendizado da rabeca no fandango caiçara realizei um estudo de caso na comunidade do Ariri, litoral sul de São Paulo. O estudo de caso tem seu foco em um ou mais objetos de estudo que são pesquisados de forma profunda, “de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado” (GIL, 1999). Stake (2000) sugeriu que o estudo de caso não é uma escolha metodológica, mas uma escolha do que é para ser estudado, ou o caso em si. Segundo ele, há diversos tipos de estudos de caso. Alguns possuem características particulares e o pesquisador não visa construir uma generalização ou uma teoria a partir dele. Esses estudos de casos normalmente se constituem a partir de situações específicas. Outro tipo de estudo de caso citado por Stake (2000) acontece quando o pesquisador visa fornecer dados para um tema mais amplo ou contestar alguma generalização.

Optei por realizar um estudo de caso na comunidade do Ariri, com o objetivo principal de levantar novos dados para somar aos já existentes estudos do aprendizado musical na cultura popular e aos estudos do aprendizado da prática instrumental. A consciência de que é impossível isolar o aprendizado da rabeca da prática da rabeca e do próprio fandango, isto é, a consciência de que eu estava diante de um fenômeno complexo e ao mesmo tempo a possibilidade de, na comunidade do Ariri, me deparar com alguns aspectos desse fenômeno, reforçaram a necessidade dessa metodologia de pesquisa, posto que o estudo de caso apresenta “um engenhoso recorte de uma situação complexa da vida real.” (MARTINS, 2008, p.2).

Certamente a questão a que me propus a investigar é muito ampla e de certa forma impossível de ser respondida de maneira tão genérica, mas ao utilizar o estudo de caso, pude levantar dados oriundos de observações, que cruzados com o referencial teórico e com o resultado de outras pesquisas já realizadas, podem ampliar a discussão sobre o tema.

4. 1 A escolha do caso

A escolha da comunidade do Ariri para a realização da pesquisa deu-se por dois motivos principais. O primeiro é que lá vive atualmente Zé Pereira (57 anos), rabequista de fandango tido como um excelente instrumentista pelos fandangueiros e pesquisadores. Zé Pereira possui um irmão mais velho, Arnaldo (68 anos), e um filho, Laerte (24 anos), que também tocam rabeca. A possibilidade de me deparar com três gerações diferentes em um mesmo contexto e ao mesmo tempo contar em meu estudo com um instrumentista reconhecido como sendo um expert por sua própria comunidade, deram origem a um primeiro motivo da escolha do Ariri como local ideal para minha investigação.

Desde a elaboração do projeto Zé Pereira foi sempre o ponto central da pesquisa, pois, além de ser reconhecido na comunidade do fandango bem como na comunidade musical como sendo um excelente músico, eu tinha informações de que ele havia dado aulas para o jovem Laurinei que agora estava tocando rabeca no grupo Família Neves, da Ilha do Cardoso que fica em Cananéia, São Paulo. Isso me fornecia a possibilidade de buscar informações não somente sobre a forma como Zé Pereira aprendeu a tocar rabeca, mas também investigar suas concepções e procedimentos de ensino do instrumento. A única ressalva que eu tinha a respeito desse recorte era o fato de este fandangueiro se mostrar tímido em pesquisas anteriores, respondendo de modo sintético às questões levantadas pelos pesquisadores. Por isso criei uma série de estratégias, descritas a seguir e que tinham como objetivo uma maior aproximação informal antes de uma coleta de dados sistemática. Em busca de alguns parâmetros de comparação e ao mesmo tempo de uma possibilidade mais embasada de realizar pequenas hipóteses e generalizações que inseri Laerte e Arnaldo na pesquisa.

O segundo motivo pelo qual escolhi a comunidade do Ariri como local da pesquisa está diretamente relacionado ao contexto. Em 2005 quando estive no Ariri por ocasião do projeto Museu Vivo do Fandango encontramos vários fandangueiros, mas naquela época não havia nenhum grupo estruturado de fandango na região. Em 2008, por estar organizando o 2º Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, descobri que havia no Ariri dois grupos organizados, cada qual com uma média de 20 pessoas. Essa mudança de realidade me chamou a atenção, ainda mais quando soube que um dos grupos era composto por jovens. Nesse momento, reforcei minha crença de que no Ariri eu poderia encontrar um campo fértil para investigar o aprendizado da rabeca no fandango caiçara.

4.2 Estratégias de coleta de dados

“O trabalho de campo - estudo de caso - deverá ser precedido por um detalhado planejamento, a partir de ensinamentos advindos do referencial teórico e das características próprias do caso” (MARTINS, 2008, p. 9), e por isso, antes de ir a campo realizei dois procedimentos de estudo. Primeiramente estudei toda a literatura disponível sobre a família dos entrevistados, também conhecida como família Pereira e revisada no primeiro capítulo desta dissertação. Nessa etapa pude levantar questões da biografia de cada entrevistado através da análise de seus depoimentos publicados, bem como através da leitura integral das entrevistas fornecidas por eles ao projeto Museu Vivo do Fandango. Meu objetivo com essas informações foi o de elaborar estratégias de coleta de dados que fossem além das pesquisas já realizadas, e ao mesmo tempo poder buscar certa aproximação com meus informantes. Outra estratégia utilizada foi uma imersão no universo musical do fandango através de várias audições das faixas gravadas pela família Pereira. Nessa etapa decorei melodias, versos e algumas formas das modas de fandango. De minha parte, essa estratégia tinha como intenção a demonstração de certa intimidade com o assunto frente aos fandanguheiros e poder estabelecer um diálogo musical com eles.

“Para a realização de um estudo de caso não são definidos procedimentos metodológicos rígidos” (GIL, 1999, p.73), por isso, após analisar meus objetivos aliados ao contexto da pesquisa, optei pela utilização de várias estratégias de coleta de dados que julguei serem adequadas ao estudo a que me propus: caderno de campo, observação participante, aulas e entrevista semi-estruturada.

Como visto anteriormente, existem vários estudos da área de música que têm como foco a cultura popular, porém foi só recentemente que os pesquisadores começaram a se dedicar ao estudo específico do aprendizado musical na cultura popular (PRASS, 1998/1999; QUEIROZ, 2005; ABIB, 2006; BRAGA, 2005). Nesses estudos não encontrei nenhum que abordasse o aprendizado de um instrumento específico, como o que proponho aqui. Todos os estudos supracitados fizeram uso da etnografia, um método que exige um “mergulho” do pesquisador em busca de uma descrição de aspectos sociais e culturais de um determinado grupo social. Como eu não dispunha de tempo suficiente para realizar uma etnografia, o que busquei foi uma aproximação etnográfica com a utilização de alguns procedimentos metodológicos bastante utilizados na etnografia, como a observação participante e a elaboração de um caderno de campo.

4.2.1 Observação participante e caderno de campo

A observação participante “consiste na participação real do conhecimento na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação determinada” (GIL, 1999, p.113). Para isso o pesquisador “deve estar atento ao seu papel no grupo, deve observar e saber que também está sendo observado e que o simples fato de estar presente pode alterar a rotina do grupo” (TRAVANCAS, 2005, p.103).

Como os fandangueros estudados já me conheciam há no mínimo três anos, e me viram assumindo os postos de pesquisadora e de organizadora de dois eventos, de certa forma, eu já estava “revelada” e inserida no grupo. Minha presença na comunidade para a realização da pesquisa aconteceu dois meses após o Encontro de Fandango em julho de 2008, e esta proximidade entre o encontro que organizei e a pesquisa de campo provavelmente influenciaram na maneira como fui recebida. Tenho consciência de que, sem dúvida, minha visita alterou a rotina dos fandangueros durante os cinco dias que lá estive. Por exemplo, nos dias em que permaneci no Ariri, os dois grupos de fandango ensaiaram pelo menos duas vezes cada, sendo que fui convidada para todos os ensaios. Algum tempo após a minha visita ao Ariri, conversando informalmente com algumas pessoas que conhecem a comunidade descobri que isso não é comum e que após minha saída, os grupos ficaram aproximadamente um mês sem ensaiar. O fato de eu pertencer ao grupo Mundaréu e de alguns membros da comunidade conhecerem o trabalho suponho que também influenciou na maneira com a qual fui recebida, pois ouvi por algumas vezes pessoas afirmarem que eu era “artista”. De qualquer forma a observação participante mostrou-se necessária e eficiente na medida em que pude conhecer melhor o contexto do que estava estudando. Ficar por cinco dias na comunidade também foi importante no momento da elaboração das entrevistas. Como deixei as entrevistas para serem realizadas no último dia de minha permanência na comunidade, nos dias anteriores, em conversas informais pude adquirir informações sobre cada fandanguero, “testar” algumas perguntas e conhecer suas histórias, de forma que durante a entrevista pude pedir a eles que recontassem algo que já haviam me dito. Em resumo, a observação participante se mostrou importante, pois propiciou uma proximidade maior com os fandangueros, favorecendo a coleta dos dados.

Com relação ao caderno de campo, procurei seguir as orientações de Travancas (2005, p.101) que sugere que o pesquisador faça “um registro descritivo de tudo o que ele vir e presenciar”. No caderno de campo, anotei os fatos, bem como as reflexões que surgiram na

hora da coleta de dados, para que as mesmas não fossem esquecidas com o passar do tempo. Além disso, também fiz uso de outros recursos metodológicos, que serviram para complementar os dados obtidos por meio da observação participante, como visto a seguir.

4.2.2 Aulas de instrumento

No estudo da música na cultura popular, a utilização de diversos recursos metodológicos justifica-se pela complexidade do objeto de estudo, uma vez que:

... recursos diferenciados vêm sendo aplicados com a finalidade de melhor compreender os sistemas de representação do outro e, nesse processo, perceber, dimensionar e criticar a extensão do universo cultural do próprio pesquisador em seus métodos, análises e interpretações. (LUCAS, 2002, p. 25).

Para buscar entender melhor o papel da rabeca no fandango, bem como me aproximar de questões de aprendizado, fiz quatro aulas práticas com o fandangueiro Zé Pereira. Lucas (2002) fez uso desse recurso metodológico em seu estudo sobre o congado mineiro e ressaltou que as aulas foram importantes para a sua compreensão musical da manifestação estudada. Segundo a autora:

Minha compreensão era constantemente desafiada à medida que iam realçando ou transformando levemente certos aspectos, como andamento, timbre, intensidade e acentos, maneiras de tocar e segurar as baquetas etc, e, assim, muito ia sendo transmitido musicalmente. (LUCAS, 2002, p.34).

O mesmo ocorreu no contexto dessa pesquisa, pois as aulas além de se transformarem em entrevistas tocadas propiciaram a mim uma compreensão maior do papel musical da rabeca no fandango. Acredito que o fato de eu me colocar como aluna, e uma aluna com dificuldades já que normalmente toco rabeca na posição horizontal, apoiando no ombro, e nas aulas me propus a tocar como Zé Pereira, na posição vertical a apoiando no joelho, favoreceu minha inserção no grupo, desconstruindo a idéia da “artista” e “organizadora de eventos”, e realçando minhas intenções de pesquisa e aprendizado com os fandangueiros. Como minha investigação baseia-se no aprendizado, as aulas mostraram-se pertinentes na medida em que

revelaram conteúdos que Zé Pereira considerava como essenciais para o aprendizado do instrumento.

4.2.3 Entrevista por pautas

A entrevista também foi outra estratégia utilizada para fins de coleta de dados para o presente estudo. Segundo Gil (1999) a entrevista é uma das técnicas de coleta de dados mais utilizadas pelas Ciências Sociais e mostra-se propícia para obtenção de informações acerca de ações, reflexões e situações vivenciadas pelo entrevistado. “A entrevista possibilita a obtenção de dados referentes aos mais diversos aspectos da vida social” (GIL, 1999, p.118), bem como acerca do comportamento humano. A entrevista por pautas mostrou-se apropriada para o presente estudo porque apresenta certa estruturação já que é guiada pelos pontos de interesse do entrevistador, ao mesmo tempo em que é uma prática flexível, em que o entrevistado pode falar livremente. “As entrevistas por pautas são recomendadas sobretudo nas situações em que os responsáveis não se sintam à vontade para responder a indagações formuladas com maior rigidez.” (GIL, 1999, p.120).

A entrevista foi dividida em duas partes. A primeira parte teve como objetivo principal conferir os dados pessoais do entrevistado, e a segunda conhecer as histórias dos fandangueros com a rabeca e no fandango. Para isso elaborei o seguinte roteiro básico, que foi sendo delineado e modificado no decorrer da entrevista:

PARTE 1 - Dados pessoais

- Nome completo
- Idade
- Filiação
- Nascimento
- Profissão

PARTE 2 - Fandango e rabeca

- Lembranças da infância com relação ao fandango
- Influência da família

- Motivações
- Professores/ mestre/ modelos
- Formas de aprendizado
- Relação com os mais velhos e com os mais novos
- Rabeca, viola e outros instrumentos
- Função da rabeca em um fandango
- O treino (como, onde, frequência)
- O tocar em um fandango
- Construção de um estilo próprio
- Formação dos grupos

Com esse roteiro em mãos, procurei deixar o entrevistado à vontade, mas interferi algumas vezes, fazendo pequenas perguntas do roteiro e outras que surgiam conforme a fala do entrevistado. O conhecimento prévio que adquiri ao analisar os depoimentos fornecidos por eles a outros pesquisadores e através das conversas informais que tivemos durante os dias anteriores à entrevista foi essencial para a boa condução das entrevistas.

As entrevistas foram filmadas com o auxílio de uma filmadora digital e gravadas em MP3.

Os critérios de seleção dos entrevistados foram:

- a) Os rabequistas deveriam ser reconhecidos como bons músicos e instrumentistas pela comunidade em que estivessem atuando.
- b) Os entrevistados deveriam pertencer à família Pereira, pois essa era o objeto do meu estudo desde meu ingresso no programa de mestrado.
- c) Os entrevistados deveriam morar na mesma comunidade, pois assim meu recorte do estudo de caso poderia ser também um recorte de contexto afinal teria basicamente o mesmo contexto para todos os entrevistados.
- d) Os entrevistados deveriam ser de diferentes gerações, pois esse é um fator interessante para a análise e busca de semelhanças e diversidade nas experiências entre as diferentes idades.

4.3 Realização da pesquisa de campo?

Após a etapa de seleção dos entrevistados e elaboração das estratégias para a coleta de dados, entrei em contato telefônico com Zé Pereira e juntos decidimos qual seria a melhor data para a minha visita à comunidade, que ocorreu dos dias 15 a 19 de setembro de 2009.

4.3.1 Questões éticas

Essa pesquisa foi devidamente autorizada pelo Comitê de Ética do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná mediante preenchimento de formulário específico e análise do comitê. Assim como havia me comprometido com o comitê de ética, todas as entrevistas, gravações e observações foram feitas mediante autorização dos entrevistados que assinaram um termo de consentimento que foi lido a eles em voz alta. Todos os entrevistados foram informados que poderiam não responder a questões que julgassem inoportunas e que as informações fornecidas por eles seriam utilizadas em meu projeto de mestrado.

4.3.2 O trabalho de campo

O trabalho de campo foi realizado entre os dias 15 a 19 de setembro de 2008 na comunidade do Ariri. Durante este período assisti a quatro ensaios de grupos de fandango, sendo um do grupo infantil Família Alves, um do grupo Família Alves e dois do grupo Jovens do Ariri. Os ensaios do grupo Família Alves aconteceram em um pequeno salão na frente da casa de João Alves, violero e liderança do grupo. Já os ensaios do grupo Jovens do Ariri, que tem como integrantes os entrevistados dessa pesquisa, ensaiou no Centro Comunitário do Ariri. Cada ensaio teve em média uma hora de duração e com exceção de um ensaio do grupo Jovens do Ariri todos tiveram momentos registrados em vídeo.

Fiz quatro aulas de rabeca com o fandangueiro Zé Pereira. As aulas duraram em média uma hora e meia e, com exceção da segunda, todas foram gravadas em MP3 e não em vídeo, a pedido de Zé Pereira. A primeira aula aconteceu na sala da casa de Arnaldo Pereira com a

presença dele e de Laerte Pereira. A segunda e a quarta aulas foram realizadas na varanda da pousada onde eu estava hospedada, e a terceira aconteceu na varanda da casa de Zé Pereira. As aulas foram ministradas em momentos de folga de Zé Pereira, ora no final da tarde, ora um pouco antes do almoço.

As entrevistas foram realizadas nos dois últimos dias de minha estada na comunidade. No dia 18 de setembro entrevistei Laerte Pereira em frente à sua casa por aproximadamente 20 minutos e depois Zé Pereira, no mesmo local, por 45 minutos. No dia seguinte realizei uma entrevista com Arnaldo Pereira, que teve a duração de aproximadamente 25 minutos e outra com Zé Pereira que durou em média 30 minutos. Todas as entrevistas foram realizadas no final da tarde, horário em que os fandangueiros não estavam trabalhando e foram gravadas em vídeo e em MP3. Para o registro em vídeo foi utilizada uma filmadora digital Sony modelo HDD Handycam- DCR85 e para as gravações em MP3 foi utilizado o celular Nokia Express 5310.

A seguir a tabela 10 resume minhas atividades durante o trabalho de campo.

Dias/ Atividades	Ensaio	Aula	Entrevista
15/09/2008	Grupo Jovens do Ariri		
16/09/2008	Grupo Família Alves		
17/09/2008		Aula 1	
18/09/2008		Aula 2 (manhã), Aula 3 (tarde)	Laerte/ Zé Pereira
19/09/2008	Grupo Jovens do Ariri	Aula 4	Arnaldo/ Zé Pereira

Tabela 10 - Atividades no trabalho de campo

Vale ressaltar que durante o período em que eu não estava fazendo alguma dessas atividades específicas, eu exercia a minha função de observadora, tentando compreender aspectos da vida social na comunidade do Ariri através de conversas informais com os moradores e caminhadas pela pequena vila. Durante estes períodos registrei a comunidade em aproximadamente 100 fotografias, e algumas gravações da “paisagem musical” local.

4.4 Organização do material coletado

O caderno de campo, escrito à mão, foi digitado, o material gravado na filmadora digital foi transformado em DVD e o material gravado em áudio foi transformado em CD. As entrevistas e aulas foram transcritas tendo como critério a fidelidade às peculiaridades da fala, mas tendo em vista também a facilitação da leitura.

Acredito que a utilização de várias estratégias de pesquisa foi essencial para este estudo de caso, pois a questão da aprendizagem de um instrumento no âmbito da cultura popular é um fenômeno complexo, com muitas nuances e que certamente não pode ser percebido apenas com um foco, com um olhar. Tenho consciência de que um estudo etnográfico de longa duração poderá trazer outros dados para essa discussão, porém as abordagens utilizadas foram suficientes para levantar relevantes questões para o presente estudo. No entanto, de certa forma, a questão inicial de minha pesquisa foi alterada, uma vez que eu não poderia responder como se dá o aprendizado da rabeca com as estratégias utilizadas, pois não acompanhei de maneira aprofundada os momentos e os processos de aprendizagem ao longo do tempo. O que fiz foi uma investigação a respeito da maneira através da qual os fandagueiros descrevem e pensam o aprendizado do instrumento, buscando categorias que eles consideram importantes de serem destacadas nesse processo. Essas reflexões encontram-se descritas no próximo capítulo.

5 ANÁLISE DE DADOS E DISCUSSÃO

5.1 A comunidade do Ariri

A comunidade onde a pesquisa foi realizada encontra-se no limite entre o estado de São Paulo e o Paraná. O Ariri é, na realidade, um bairro de Cananéia, cidade litorânea do estado de São Paulo, mas localiza-se longe do centro da cidade, “longe da sede”, como dizem os moradores de lá. O acesso ao Ariri pode ser feito por terra ou por água. Por terra chega-se ao Ariri através da Estrada do Ariri com aproximadamente 50 km de estrada chão batido que pode ser percorrida em aproximadamente uma hora de carro, e por água, através do Canal do Ariri. Se a embarcação for veloz como uma voadeira (pequeno barco), o percurso Cananéia - Ariri pode ser percorrido em 35 minutos, mas embarcações menos velozes chegam a demorar até 5 horas.



Mapa 2 – Comunidades caiçaras da região do Lagamar
Fonte: PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006

Segundo depoimento dos fandangueiros, sempre houve uma integração entre as comunidades da região mostrada no mapa acima, que abrange a Ilha do Superagüí e as comunidades próximas como Rio dos Patos, Abacateiro, Vila Fátima, Varadouro, Araçaúba, Ariri e Ararapira. Zé Pereira mencionou que ainda quando jovem e morador do Rio dos Patos visitava outras comunidades para ir aos mutirões e jogar futebol:

Nos baile nós ia mais pra esse lugar Sebuí, Vila Fátima, Barbado, *Canudal*, que hoje quase que nem tem, Vila Fátima, vinha aqui no Ariri. (...) Futebol nós ia... fomos por aí pra essas partes tudo por aí! Fomos até em Guaraqueçaba jogamos uma pelada lá em Guaraqueçaba. Foi o mais longe! (PEREIRA, Z., 2008a).

Outros motivos também foram citados para explicar o deslocamento entre uma comunidade e outra tais como a compra e venda de alimentos, de canoas, de instrumentos, os namoros, etc. Essas comunidades, apesar de parecerem muito isoladas pelo difícil acesso, mantêm há muito tempo uma interação entre seus moradores, tornando unificada uma região geograficamente separada pelo limites dos estados. No aspecto cultural, mais especificamente em relação ao fandango, há muitas semelhanças, como por exemplo, a primazia da utilização da afinação *intaivada* na viola.

A própria família Pereira tem uma história de migração entre essas comunidades. Como já citado no primeiro capítulo, entre as décadas de 1930 e 1940, alguns membros da família Pereira mudaram-se de Araçaúba e Ariri para Rio dos Patos. A partir de 1980, há um novo movimento de migração e a família que antes vivia na mesma comunidade se espalha pela região. Hoje há antigos moradores de Rio dos Patos vivendo nas comunidades de Fazenda Santa Rita, Abacateiro, Ariri, além dos que se mudaram para os centros urbanos de Paranaguá (Ilha dos Valadares) e Guaraqueçaba.

Na própria história da região aparecem fatos que comprovam o trânsito entre essas comunidades. Em 1767 foi fundado o povoado de Ararapira que chegou a ser uma vila importante, funcionando como entreposto comercial entre o século XIX e início do XX.



Fotografia 10 – Vila de Ararapira
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Na época, o território pertencia a São Paulo, porém em 1920, Ararapira passa a pertencer ao Paraná e houve um esvaziamento dessa vila. Hoje Ararapira ainda existe, mas ninguém mora lá. Os antigos moradores ainda freqüentam a vila e lá realizam uma festa para São José, padroeiro da comunidade, além de manter limpos os caminhos e a igreja. Muitos dos antigos moradores que já faleceram foram, a pedido, enterrados no cemitério de Ararapira. Mesmo não morando mais lá, esta prática ainda é comum. (PIMENTEL; GRAMANI; CÔRREA, 2006; KLIMLE et al., 2007).

Na época da troca de estado, moradores da vila de Ararapira se mudaram para o outro lado do canal, e em terra cedida pela prefeitura de Cananéia fundaram, em 1921, a comunidade do Ariri. Na época, a principal atividade econômica da região era a agricultura, tendo o arroz como o principal produto da região. Porém em 1984 foi criada pelo Decreto Federal nº 90347/84, a Área de Proteção Ambiental (APA) Cananéia-Iguape, que por um lado viabilizou a preservação ambiental na região, mas causou transformações no modo de vida da população da região. O plantio passou a ser proibido ou controlado, e houve um êxodo da população para a periferia das cidades próximas, principalmente para Cananéia.

Pelo que pude observar, hoje a comunidade do Ariri, que possui aproximadamente 500 habitantes, vive muito em função do turismo. Existem muitas pousadas e campings na vila, mas, como visitei a região na época de baixa temporada, todas estavam vazias. Observei também que a prática da agricultura e pesca ainda são mantidas, mas em dimensões “caseiras”.

Hoje o povoado é de grande importância para as comunidades da região, pois “lá estão situados os principais comércios e escolas da região, sendo uma espécie de pólo de atração” (PIMENTEL; GRAMANI; CÔRREA, 2006) para as comunidades vizinhas. Mesmo assim o número de estabelecimentos comerciais na vila é pequeno. Só encontrei dois bares, um restaurante, uma mercearia e uma padaria, mas soube que na época de alta temporada, outros

estabelecimentos também abrem. Existem alguns vendedores ambulantes que viajam de Cananéia até o Ariri regularmente, oferecendo produtos de casa em casa, mas a maioria dos moradores faz suas compras em Cananéia utilizando como transporte um barco da Prefeitura Municipal que possui horários regulares. Porém, é importante notar que apenas na quarta-feira o barco vai para Cananéia e volta para o Ariri; nos outros dias ele ou vai, ou volta.

No Ariri há um posto de saúde com a visita de um médico uma vez por semana. Há também uma escola de ensino fundamental e médio que atende, não só as crianças do Ariri, mas todas as crianças da região. De manhã eu sempre encontrava com as crianças das comunidades mais afastadas descendo dos barcos no porto e indo para a escola. Existem ainda alguns espaços comunitários como um campo de futebol, o centro comunitário e as praças, uma no porto e outra em frente à igreja católica. No Ariri há também alguns serviços comunitários como correio e posto telefônico. Há luz elétrica e telefone nas residências, e a maioria das ruas é iluminada, porém, não pavimentada. Na vila não há sinal de celular.



Fotografia 11 - Posto de saúde do Ariri
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora



Fotografia 12 - Centro comunitário do Ariri
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

5.2 O fandango na comunidade do Ariri

Em 2005 quando a equipe do projeto Museu Vivo do Fandango, da qual eu fazia parte, esteve no Ariri não havia nenhum grupo de fandango constituído, no entanto, alguns fandangueiros foram localizados, como por exemplo, os irmãos João, Henrique, Atanus e Dilermando Alves, bem como Eliel Alves, filho de Dilermando, e Iolanto Barbosa. Eles não se constituíam e nem se denominavam um grupo, porém se encontravam com alguma frequência para tocar fandango. Na época os irmãos Arnaldo e Randolpho Pereira moravam no Ariri e Antonio Assenção, rabequista, também foi entrevistado.

O que encontrei em minha pesquisa de campo foi uma realidade bem diferente. Existiam dois grupos de fandango constituídos no povoado: o grupo Jovens do Ariri e o grupo Família Alves.

Pelo que consegui levantar, o grupo mais antigo é o Família Alves. Na realidade este grupo possui duas formações – uma infantil e outra adulta – e os músicos, nos dois casos, são os mesmos encontrados na época da pesquisa do Museu Vivo do Fandango. Eliel, o mais novo, que em 2005 tocava pandeiro, aprendeu a tocar viola e rabeca, e é uma espécie de liderança do grupo juntamente como violeiro João Alves.



Fotografia 13 - Henrique, João e Eliel Alves
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

O grupo adulto tem aproximadamente cinco pares de dançadores e realiza algumas marcas batidas, dado que se constitui em outra mudança, pois há três anos não havia grupos

de fandango que fizessem o batido no estado de São Paulo. O grupo infantil, pelo que pude compreender, era uma iniciativa relativamente nova quando cheguei ao Ariri. Assisti a um ensaio do grupo Família Alves que ocorreu na casa de João Alves e nesse ensaio havia aproximadamente 11 crianças entre 7 e 12 anos. O grupo infantil ensaiou uma hora antes do adulto. No ensaio João e Henrique Alves tocaram viola, Dilermando tocou pandeiro e Eliel se revezou entre tocar rabeca nas modas bailadas e bater tamanco no batido. Mesmo entre os mais velhos, Eliel é uma referência e funciona como uma espécie de mestre de roda¹⁷.

O outro grupo, os Jovens do Ariri, é formado por Zé Pereira e seu irmão Arnaldo que tocam viola, e por parentes. Assim como o grupo anterior, esse também realiza o batido e os dançadores eram em 12, todos entre os 15 e 25 anos. Nos dois ensaios que assisti Maurício, sobrinho de Zé Pereira, tocou viola e pandeiro, e Laerte, filho de Zé Pereira, tocou rabeca, mas isso aconteceu em pouquíssimas músicas. A maioria delas foi conduzida por Zé e Arnaldo na viola, enquanto os jovens dançavam. Além de Zé Pereira, Dona Rosa, uma senhora da comunidade, também ajuda a organizar o grupo, principalmente no que diz respeito à coreografia das meninas. Eles ensaiaram no Centro Comunitário do Ariri.

Não conheci outros fandangueiros em minha pesquisa de campo, apenas os ligados a esses dois grupos. Antonio Assenção, rabequista que conhecemos em 2005 faleceu e Randolpho Pereira não estava na vila na época, mas pelo que sei, ele participa do grupo família Alves, pois é cunhado de João Alves. Zé Pereira, que em 2005 morava no Varadouro, mudou-se para o Ariri em 2006.

Dentre os fandangueiros citados três são construtores de instrumento: Arnaldo, Zé e Laerte, que também foram informantes da presente pesquisa.

¹⁷ Mestre de roda é como alguns fandangueiros mais velhos chamam o homem que é a referência no tamanqueado para os demais homens da roda.



Fotografia 14 – Dançadores do grupo Jovens do Ariri
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

5.3 Os Pereiras: Arnaldo, Zé e Laerte

5.3.1 Arnaldo Leão Pereira

Vicente Pereira e Maria Augusta Costa tiveram oito filhos: Luiz, Arnaldo Leão, Leonildo Fidelis, Randolfo Nemézio, Leonardo, José, Felício e uma menina que faleceu nova. Todos os filhos receberam o sobrenome Pereira.

Arnaldo Leão Pereira nasceu em 1940 em Araçaubá. Aos quatro anos mudou-se para Rio dos Patos junto com seus familiares onde permaneceu até 1996. Depois Arnaldo morou na Ilha de Valadares, Paranaguá, em Guaraqueçaba e, mora atualmente, no Ariri.

Arnaldo é aposentado, mas continua trabalhando fazendo artesanato e construindo instrumentos.

Meu trabalho com artesanato, minha profissão é artesanato. Instrumento, eu faço rebeca, faço viola, faço cavaquinho. Esses três instrumentos que eu faço. Tirando esses instrumento, aí eu faço peixe. Faço robalo, faço paratinho faço bagre, faço caranha, faço prejereba, tainha, esses peixe aí que

eu faço. Tatuzinho eu faço, paca eu faço, passarinho, faço sabiá, faço pomba, faço águia, faço periquito, faço saíra (PEREIRA, A., 2008).

Ele mora sozinho em uma casa que fica na estrada do Ariri. A casa tem um grande terreno na frente e é construída em madeira. Na sala, o único cômodo em que entrei, há uma cadeira, um balcão e uma TV. Instrumentos e bichos de madeira confeccionados por Arnaldo enfeitam as paredes. A casa é vizinha à de Zé e Laerte e pelo que pude perceber, os dois freqüentam bastante a casa de Arnaldo, principalmente quando querem tocar. Arnaldo toca viola e rabeca.



Fotografia 15 – Casa de Arnaldo Pereira
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

5.3.2 Zé Pereira

José Pereira nasceu em 1951, no Rio dos Patos, Guaraqueçaba, Paraná. Contou que sua infância não foi fácil, pois faltavam várias coisas como roupas e cobertas:

Nesse tempo que eu falo do nosso fracasso de vida. Não passava muito ruim por causa disso, porque tinha arroz, tinha farinha e mantimento da caça, do peixe. Tinha fartura do mantimento, farinha, que era fácil de fazer, arroz. Tinha pouca outras coisas e a turma pegava saco pra dormir, num tinha muito, eu sentia um friozinho de noite... De uns dez a dezesseis anos. De uns seis a dezesseis, por aí. Nesse tempo eu tava pitoco só de camisa, camisão assim. Que era pra uso, tudo quanto é da região era um camisão. Num tinha cueca, não tinha calça, não tinha nada. Era só aquele de saco de... saco de farinha que vinha de Santa Catarina. É, sofremos... Dá de contar né? A gente fica com meio dó dos pais da gente naquele tempo que não podiam fazer nada. Era o dono da gente, mas foi como Deus quisesse (PEREIRA, Z., 2008d).

Próximo aos 18 anos, Zé Pereira já dominava técnicas de trabalho em madeira e com isso fazia alguns instrumentos e canoas.

Isso tudo eu aprendi fazendo. De 18 anos meu pai que dava canoa pra outro limpar, pra alvejar pra vender, eu já alvejava, não pagava ninguém já. Eu já pulava lá “Pai deixa que eu limpo”. Limpava melhor do que aqueles que ele pagava. E virei mestre canoeiro dessa data em diante e até hoje. Canoeiro de fazer canoa pra vender por qualquer... Pra todo mundo, é. Sou procurado até hoje. Eu vendi no Superagüí, na Vila Fátima, no Ariri, em Cananéia, Porto do Cubatão, Guaraqueçaba, Guapicu, Tibicanga, Barbado, Sebuí... Essa parte tudo nós vendemos canoa. Lá pra baía de Paranaguá, praquelas feito ali já vendemos uns par de canoa. Até pra Paranaguá também. Pra Iguape, diversas canoas pra Iguape. Foi dos meu vinte anos a... a quarenta anos. Levei acho que uns vinte anos. Faço alguma até hoje assim meio lá meio cá mas que... até hoje eu faço. Levei muito tempo, mas fazendo mesmo pra vender que não tinha permissão naquele tempo, foi numa base de uns quarenta anos. Depois chegou a lei [leis ambientais], a gente foi obrigado a cumprir. Fazia meio coisa, meio escondido, mas já parou o negócio de fazer pra vender já... Aí eu foi preciso cuidar de outros tipos de coisa. Já não dava pra sobreviver disso, tinha perseguição. Às vezes você ia vender uma canoa como eu fui com meu pai, o guarda pegou e levou pra Guaraqueçaba, na Vila Fátima ali. Aí perdemos a canoa. Foi, foi (PEREIRA, Z., 2008b).

Aos trinta anos Zé Pereira mudou-se para o Varadouro, onde se casou com Maria. Tiveram seis filhos, quatro meninas e dois meninos, Laerte e Wilson. No Varadouro Zé viveu da coleta de palmito.

Acordava e ia cortar palmito. Era meu serviço lá, cortar palmito. Antes de casar. Que parei um ano antes de casar lá no Varadouro. Daí cortava o palmito, trazia aquela distância de casa no porto, mas outra distância daquele nas costas. Uma hora e meia de carga nas costas pra chegar naquele porto ali. Aí trazia, quarta feira tinha o embarque a gente vinha... O patrão vinha descartava e pagava na ficha também pra todo mundo. Aí quando vinha pra domingo de novo, três feixe... Todo dia um feixe, três feixe até sábado. Vinha o patrão de novo, descartava e pagava na ficha. Dinheiro era na hora, não tinha erro de deixar pra depois. Era fazer e receber, só que era muito sacrificoso. Continuou uns dez anos esse tipo. Querendo fazer a minha casa e não dava. Comia bem já, mas não sobrava pra nada. Aí dez anos, comprei uma motosserra de serrar madeira... eu conto que foi verdade e você me pegou pra isso! Comprei uma motosserra e comecei a lidar, lidar, até que eu aprendi a tirar tábua. Tirando a tábua aí eu formei uma casa porque eu tinha com que fazer. Aí fiz minha casa, fiz aquela e fiz mais três ou quatro da vizinhança já, depois... Foi, foi. Aí a vida melhorou mais um pouco (PEREIRA, Z., 2008b).

Desde 2000, Zé trabalha como funcionário da prefeitura realizando serviços gerais, tais como fazer a jardinagem dos espaços públicos, fazer valetas, tapar buracos etc, mas para completar sua renda, realiza outras atividades.

Porque tudo mês eu intero o meu salário pra mim pagar no mercado o que eu compro. Tudo mês eu intero, uma dúzia de remo, ou um bucado de artesanato pra mim fazer uns cem cento e cinquenta paus pra inteirar, quatrocentos, quinhentos e pouco, seiscentos que o meu mercado custa isso. E se eu não fizer isso... Embora lá o gerente lá do mercado é meu colega pra danado. Até deixa a ver cinquenta, cem pra pagar no outro mês. É bom assim pra mim (PEREIRA, Z., 2008b).

Zé Pereira mudou-se em 2006 para o Ariri, para viver em uma casa na estrada que é a única à saída terrestre da vila. Tanto a casa de Arnaldo, quanto a de Zé Pereira são afastadas aproximadamente um quilômetro do centro do Ariri. A estrada é de barro e em alguns trechos não há luz.

Na casa onde moram Zé Pereira, sua esposa Maria e todos os filhos, há uma pequena varanda na frente. O espaço da sala é pequeno, preenchido com duas poltronas, um sofá de três lugares e um móvel onde fica a televisão. A cozinha também é pequena e tem uma mesa, alguns armários e uma geladeira. Perto da casa há uma outra construção, que eu desconfio que seja uma espécie de cozinha, pois sempre saía fumaça de lá. Zé Pereira não possui um local para construir instrumentos e fazer artesanato, me disse que faz na varanda, no terreiro, ou em qualquer outro lugar.

Sua casa é toda enfeitada, seja por artesanato confeccionado por membros da família (como peixes e outros animais esculpidos em caixeta), ou por produtos industrializados como adesivos e pequenas estátuas, entre outros. Na frente da casa, Zé Pereira colocou uma hélice de ventilador em um mastro de madeira, como se fosse um catavento e também construiu em isopor um avião de aproximadamente meio metro que enfeita a entrada do terreno. Ele disse que com isso, somado à placa do Museu Vivo do Fandango que ele colocou na porta¹⁸, fica mais fácil as pessoas saberem onde ele mora. Zé Pereira não tem telefone em casa, e fornece o telefone de Paulo, dono da mercearia, como contato. E isso de fato funciona.

¹⁸ Uma pequena placa distribuída pela equipe do projeto aos fandangueiros onde está escrito o seu nome seguido da logo do Museu. A intenção era a de que os fandangueiros colocassem a placa na frente de suas casas para facilitar o reconhecimento por partes de pesquisadores, turistas e estudantes.

5.3.3 Laete Camilo Pereira

Filho de Zé Pereira, Laerte nasceu em 1984 no Varadouro. Hoje mora com o pai, mas comprou um terreno próximo onde pretende construir sua casa. Laerte trabalha com transporte marítimo escolar, conduzindo as crianças do Varadouro até o Ariri. “Atualmente, eu, pra falar a verdade, eu moro aqui e lá, né? Porque eu venho pra cá de manhã cedo e durmo pra lá. Então, na verdade eu moro lá e cá, né? Não tenho parada, como falaram.” (PEREIRA, L. 2008).

Laerte, assim como seu pai, também trabalha com artesanato e confecção de instrumentos que vende aos turistas, estudantes e pesquisadores. Ele toca um pouco de viola, adufo, caixa, mas sua função principal no grupo é o tamanqueado e, pelo que observei nos ensaios, ele é uma referência para os demais meninos. Recentemente tem demonstrado interesse em tocar rabeca.

5.4 Considerações sobre o aprendizado musical no fandango

No presente sub-item desse capítulo buscarei relatar algumas reflexões que surgiram no trabalho de campo, principalmente através das entrevistas e observações. Para isso, apresentarei e discutirei os dados recolhidos de forma integrada a conceitos e idéias discutidos previamente na revisão de literatura deste trabalho. Novamente afirmo que a questão do aprendizado musical na cultura popular é complexa, e, por essa razão, a presente pesquisa não pretende esgotar esse assunto e sim fornecer pistas que possam complementar e enriquecer o arcabouço de conteúdos que os estudos acadêmicos vêm produzindo sobre o tema.

Em minha primeira aula de rabeca com Zé Pereira, a pergunta inicial que ele me fez foi: “Você não sabe nenhuma musicazinha de fandango?” Essa foi uma das primeiras constatações que tive, que, apesar de óbvia, vale a pena ressaltar nesse estudo: não há como se aprender rabeca de fandango sem saber fandango. O aprendizado da manifestação antecede o aprendizado do instrumento. Pelos depoimentos que serão citados a seguir é possível perceber que desde criança os fandanguieiros se envolviam e aprendiam conceitos e conteúdos próprios

do fandango, tais como as melodias, versos, coreografias, rituais que envolvem a brincadeira, entre outros. Quando eles iniciam o aprendizado da rabeca, já adquiriram uma série de conhecimentos sobre o fandango. Por isso para investigar o aprendizado da rabeca é também necessário investigar o aprendizado do fandango.

Para fins exclusivos de organização divido as considerações em infância e juventude, pois estes foram os períodos que apareceram tanto na revisão de literatura quanto nos dados colhidos como essenciais no processo de aprendizagem musical.

5.4.1 Infância

Os depoimentos sobre a infância fornecidos por Zé e Arnaldo Pereira são ricos em detalhes. Percebe-se que a infância foi uma época em que aconteciam muitos mutirões, informação confirmada pelo depoimento de Zé, que disse que principalmente no período do plantio, eles participavam de mutirões praticamente todos os sábados. As crianças iam junto com os adultos e ficavam também no fandango:

As crianças do meu tamanho, que nós não tinha tamanho pra nada, tinha tamanho mas não tinha coragem. Era uma vergonha, tinha uma vergonha que acaba com a gente. Aí nós ia no mutirão jantava, e tudo acanhado tudo escondendo a cara de vergonha. Aí mamãe dava janta pra nós e a gente ia pra lá na sala se sentava junto com o pai que tava tocando viola, os tios ali né. Daqui a pouco dava sono na gente. Dava sono ali mesmo já, quando tinha os bancos ficava ali. E se não tinha lugar a gente dormia embaixo do banco (risos). Tipo cachorro né. Aí ficava ali, dormia, dormia um sono grande. É acordava pelo baque do tamanco, que era assoalho. Naquele tempo era assoalho não era cimento assim. Tábuas tudo mal colocado assim. Aí daqui a pouco dava aquele baque a gente sentia, levantava a cabecinha assim, tava aquele urro de tamanco que às vezes era oito par, nove par dançando aquela rodada que saía poeira até. Aquele pó do chão sujo, que entrava pra dentro de fora com o pé sujo e levava tudo. E aquilo secava, aquele calor tudo secava e saía pó até daquelas coisas ali. E a gente acordava ali chorando. Aí a mãe ia buscar a gente e levava ali num lugarzinho lá pra dentro (PEREIRA, Z., 2008a).

Aqui podemos perceber que como citado por Prass (1998) em sua pesquisa baseada na escola de samba, as primeiras vivências musicais de Zé Pereira no fandango aconteceram em um ambiente familiar onde pessoas de diferentes faixas etárias conviviam juntas.

Segundo os entrevistados, de certa forma, não existe um momento específico de aprendizagem, pois todos os momentos de convivência social são momentos de construção de conhecimento, o que remete ao processo de enculturação (SLOBODA, 2008), conceituado no capítulo 3 dessa dissertação, em que a aquisição de conhecimentos e habilidades dá-se de forma não intencional, em consequência de uma imersão na vida social. Isso pode ser observado também no depoimento que destaco a seguir, em que Zé descreve com detalhes como eram as brincadeiras infantis de mutirão.

Nós brincava, nós fazia nosso mutirão também. Eu fico meio desenxavido de contar mas... A gente brincava ali no caso cinco criança do meu tamanho assim ó, na faixa de dez a treze anos. E também as meninas, da minha idade assim, mais nova um pouquinho. Ia pra casa nossa, pra do meu pai no caso, e aquelas meninas vinham da vizinha tudo e se juntavam ali oito, nove, dez, formavam um mutirão. Fazia um barraquinho assim um metro quadrado uma vara e fazia uma casa. Fazia que era a casa do patrão lá que fazia o mutirão né. Aí no caso eu ficava de patrão e eu era o dono do mutirão também. Eu pegava aquela banana maranhão, banana maranhão aquela banana grande, enfiava quatro palito de fósforo, quatro pauzinho assim nela e deixava em pezinho. Pra dizer que era o porco, o porco de carne que a gente ia matar pra fazer a comida pro mutirão (risos). Aquele era o porco que tava lá numa cerquinha, no chiqueiro pra sábado nós matar aquele porco pra fazer a comida do mutirão (risos). Aí fazia essa casa e ia com quarto e tudo com as repartição com as mesa tudo pra jantar. Tinha o litro da pinga né, o garrafão da pinga que era água do rio que a gente trazia. Aí nós começava o mutirão. Começava e aí dois ficava pra matar aquele porco, pra lidar com ele pra fazer a comida pra nós e outros iam trabalhar. Dois ficava lá só pra fazer aquele, junto com as mulher, que também ajudava, essas coisas. Aí esses um ia trabalhar. O meio dia nosso podia ser quinze minuto. Já vinham almoça daí comiam metade desse porco deixavam o resto pra janta (risos) O porco! (risos) E daí a pinguinha. Punham um vidrinho de biotônico desses que tinha, davam um copinho, aquele copo de água inglesa que tinha um copinho em cima né. Uma dosinha daquele e se arreganhava [faz uma careta]. Nós dizia que era muito forte a pinga (risos). Aí andava um pouco e vinha o pessoal que é noite já. No caso de uns 20 minutos, meia hora já dava-se o dia, já passava-se o dia. Daí vinha fazia um fandango que saía até poeira. Tinha janta a meia noite, tinha o café de manhã e a pinga seguido. Daí os dois violeiros lá já torrado...(risos) Bobagem, não torrava ninguém, era pra dizer que tava torrado né. Então a gente ficava aí tudo tonto (risos) com aquela bebida boba. Pra tocar tinha uma violinha de folha de indaiá. Você cortava com a pontinha da faca e tirava a lasquinha sem arrebentar de quatro cinco risquinho daquele, que não arrebenta tão fácil. Aí punha um cavalete aqui, outro [nas extremidades] e ela fazia: “plim plim” pronto. Tocava aquilo ali, ela tinha altura, ela tinha som, tinha. (...) Ah [rabeca] não tinha, tinha só dois violero. Cantavam, dançavam com a turma ali. Mulher com homem, tinha o casal, tinha tudo eles. A maioria era casado, eu quando era dono do mutirão tinha minha mulher (risos). Igual o mutirão mesmo, igual uma mesma coisa do mutirão. E daí acabava-se, não levava dez minutos já formava outro (risos). Já ia em casa do outro fulano, já na outra casa. Já não era a minha, já não era meu mais, já era do outro, do outro meu coleguinha já. Era a mesma coisa que a gente fazia, os grandes aí, só que num dia nós

fazia uns quinze! (risos) E é assim que a gente brincava né. Fazia o mutirão. É assim tudo as coisas... (PEREIRA, Z., 2008a).

O aprendizado musical do fandango aparece intimamente ligado ao aprendizado social proporcionado também pela experiência do mutirão de brincadeira. Na descrição acima é possível reconhecer que, brincando, as crianças também estavam reproduzindo, e assim aprendendo através de uma série de processos sociais comuns àquela comunidade. A divisão de trabalho aparece na consciência de quem é patrão, que tem seus deveres, e quem não é, que possui outras obrigações; bem como a dinâmica dessas comunidades de ajuda mútua transparece no fato de que, na brincadeira seguinte, o outro era o patrão. Hábitos e regras sociais também são revelados, como é o caso da divisão da comida (porco), da presença da pinga e da própria realização do fandango.

Arnaldo Pereira reforça a idéia aqui exposta de que as brincadeiras eram momentos de aprendizagem e mostra uma clara consciência desse processo. Quando eu comentei que, achava que cantar e lembrar dos versos era a coisa mais difícil na prática da viola, ele respondeu:

Uma criança de doze anos, vamos dizer daí pra cima, se a família dele sabe tocar fandango, quando ele aprende a tocar viola, ele sabe cantar tudo aquela música que o pai e os tio cantar. Igual nós sabia. Nós saía pros caminho sem viola. Nós criança, nós cantava tudo as músicas que o nosso pai e nossos tios cantava. Nós não sabia tocar viola, mas quando nós aprendemo tocar viola, nós já sabia as músicas já. Aí já sabia música era só cantar na altura da viola. Nós já cantava bem um com o outro assim, só que não tinha viola, é. Aí nós aprendemo a tocar viola aquilo foi mais fácil pra cantar. Se vê que nós fazia fandango sem viola, tocava com a boca. É se juntava uns dois aqui... eu tô aqui, meu irmão aqui, nós cantando aqui, tocando viola com a mão aqui, mas sem nada, não tinha nada na mão. Aqui nós fazia consonância, aqui na boca: “digdem digdem” [canta a levada da viola na boca]. Aí nos cantava, mas não tinha viola. E quando aprendemo a tocar viola nós já sabia cantar, nós já cantava junto (PEREIRA, A., 2008).

Para esses fandanguinhos o aprendizado das canções foi anterior à iniciação a viola, e se deu pelo contato constante que tinham com o repertório. O mesmo não aconteceu com Laerte, fandanguinho de outra geração, que foi a alguns mutirões quando era pequeno e que também brincava de mutirão, mas não teve um contato tão intenso com o repertório. Pelas descrições houve uma época em que os mutirões ficaram escassos e os fandangos muito raros, de modo que Laerte certamente foi privado do contato rico e intenso que seu pai e seu tio descreveram. Mas Laerte encontrou outra estratégia para aprender os versos.

Às vezes o pessoal fala que o fandango é fácil, mas não é tão fácil assim. Sempre tem alguma coisa que fica mais difícil. (...) Tem que cantar. Se você pegar na viola e não cantar, fica muito feio, fica esquisito, né? Não tem assunto você pegar numa viola e tocar, tocar e não cantar. Então, tem que pegar na viola e cantar (...) Bom, eu acho que na verdade, o CD [Viola Fandanguera] ajudou bastante, porque às vezes eu não sabia, né? O verso da música de fandango, eu não sabia, e eu procurava mais pelo CD. Aqueles versos que eles cantam no CD eu também canto, então eu me baseava mais naquilo (PEREIRA, L., 2008).

A utilização do CD como recurso para aproximação do repertório do fandango é também reforçada por Zé Pereira nos ensaios, quando ele sugere aos jovens que escutem o CD várias vezes. Na realidade a questão relevante aqui é a necessidade de um contato intenso com o repertório, e isso se coloca como pré-requisito para o aprendizado dos instrumentos, assunto que tratarei a seguir. No caso de Zé Pereira e Arnaldo a aproximação com o repertório deu-se nos mutirões que eram realizados com bastante frequência e, provavelmente, em outras situações familiares. Já no caso de Laerte esse contato deu-se também através da tecnologia, do CD.

Em meu trabalho de campo tive a oportunidade de observar a relação de algumas crianças com o fandango durante um ensaio do grupo Família Alves. A seguir, descrevo o contexto e a realização do ensaio, tentando recordar vários detalhes para que o ambiente de aprendizagem que percebi seja devidamente retratado. Para isso, faço uso de trechos de meu diário de campo.

Quando cheguei à comunidade do Ariri, eu tinha como foco do meu trabalho de campo a os membros da família Pereira que lá residiam. No entanto, já sabia de antemão que existiam dois grupos. No meu primeiro dia de trabalho de campo procurei Zé Pereira, conversamos, marcamos como faríamos durante minha estada na comunidade. Ele comentou que teria que ir à Cananéia no dia seguinte e recomendou que eu procurasse seu João Alves, o violeiro do outro grupo. Não foi preciso, pois na manhã seguinte o próprio seu João foi me procurar na pousada onde eu estava hospedada. Seu João tem o cabelo todo branco e as sobrancelhas bem grandes e pretas; ele é um homem alto com uma voz baixinha, e fala quase como quem resmunga, sendo que às vezes é bem difícil de entendê-lo.

Marquei de ir ao ensaio do grupo às 19hs e seu João me disse que viria me buscar. E assim foi. Pensei em não filmar, mas vilarejo pequeno, sei que eles provavelmente já estavam sabendo que eu havia filmado o grupo do Zé [na noite anterior]. De certa forma isso rende um material interessante para eles, então mesmo sabendo da interferência resolvi filmar. Seu João me buscou na pousada e fomos para casa dele. As ruas de barro, todos se cumprimentavam no caminho.

Seu João me contou que antigamente faziam fandango nos mutirões e fandango era só o que tinha. Depois com o “meio ambiente” e com as novas seitas o fandango diminui. Contou que tocavam às vezes, mas o grupo formou-se para ir no Encontro de Guaraqueçaba. Depois formou com Zé Pereira um grupo, mas saiu e formou outro. Quando foram para Guaraqueçaba no 2º Encontro não estavam bem treinados, me contou que dançaram apenas o bailado, mas que agora eles têm ensaiado direto. Contou que das 19 às 20hs é o grupo das crianças e depois dos adultos (que tem jovem e mais velho misturado). (GRAMANI, 2008).

Próximo à casa de Seu João, local de ensaio, havia muita gente, a rua estava agitada com crianças correndo, alguns adultos na calçada bebendo cerveja, outros em grupo conversando. Há umas duas quadras da casa já dava pra ouvir o som do batido do tamanco.

Ao chegarmos lá havia um grupo de uns quatro meninos batendo tamanco. Muito legal! O mais novo deveria ter uns sete anos e todos ficaram muito curiosos com a minha presença.

O ensaio acontece em um barraco ao lado da casa de Seu João. Deve ter uns 10 por 5 metros, não é muito grande. A luz dentro é bem fraquinha. Há dois freezers no canto, provavelmente foi um bar, ou local de armazenar peixe. Havia cadeiras para os tocadores e arrumaram uma para mim também. Muito adultos estavam lá dentro também e outra parte estava na rua. As crianças vieram falar comigo. Estavam animadas, um dos meninos logo apontou para outro e me disse: “Ele não sabe bater”, o outro ficou bravo. Só com esse pequeno gesto pude perceber o quanto as crianças estavam satisfeitas por saber, por estarem aprendendo o fandango. O orgulho do pequeno não estava no fato de o outro não saber, mas no fato dele saber (GRAMANI, 2008).

Aquela primeira cena que observei ainda não fazia parte do ensaio. Os meninos estavam lá brincando ou experimentando, como descreve Queiroz (2005). A propósito, me pareceu pertinente para o caso do fandango a observação feita por Queiroz (2005), de que há aprendizado nessas situações de experimentação das crianças.

O ensaio demorou a começar porque Eliel, o rabequista que se responsabilizava pelo ensaio com as crianças não chegava. Houve um grande impasse entre os músicos que discutiam se esperavam ou não o fandanguero, e após alguns instantes, o grupo optou por começar, porém não conseguiram organizar as crianças, e por isso, resolveram esperar por Eliel. Quando ele chegou, decidiu prontamente quem iria dançar naquele instante, quem ficaria para depois e a confusão foi resolvida. Assim que a viola soou a roda foi formada, agora por meninos e meninas. Eles dançaram a primeira marca, se não me engano um *anu*, e eu fiquei realmente impressionada. As crianças fizeram todos os movimentos da coreografia corretamente. Os meninos, de tamanco no pé, olhavam sempre para Eliel que tamanqueava junto com eles.



Fotografia 16 – Crianças dançando uma moda bailada
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Observando-se com atenção, dava para perceber que nem todos os meninos batiam toda a frase rítmica do tamanco, mas o resultado sonoro do grupo era satisfatório e eles haviam aprendido direitinho a postura corporal. Estavam todos com os joelhos levemente dobrados e tronco para frente, de modo a deixar os braços soltos ao longo do corpo. Fiz a experiência de olhar o vídeo que gravei em câmera lenta e sem som, e constatei que os movimentos corporais das crianças eram muito parecidos aos de Eliel, o que sugere que o aprendizado musical passa também pelo aprendizado corporal e, nesse caso, ao que tudo indica a corporalidade (PRASS, 1998/1999; NÁDER, 2006) aparece antes da correta execução musical da frase rítmica do tamanqueado. A imitação dos sons e do gestual parecia ser a principal forma de aprendizado neste contexto. Vale lembrar que enquanto alguns dançavam, outras crianças observavam atentamente. O mesmo aconteceu quando o ensaio passou a ser dos adultos, pois muitas crianças ficaram em volta observando, algumas se mexendo no ritmo e outras conversando sobre o que ocorria na roda. As observações aqui explicitadas vão de encontro com os estudos realizados sobre o aprendizado musical em outras manifestações da cultura popular que levantam a importância da imitação, a integração da corporalidade com a musicalidade e a experiência como mecanismos de aprendizagem musical (PRASS, 1998/1999; ARROYO, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; NÁDER, 2006).

5.4.2 Juventude

Se a infância dos fandanguinhos era preenchida de momentos de observação, de imitação e experimentação, foi na juventude que eles passaram a se relacionar com a performance, isto é, foi nessa fase que eles começaram a tocar e, com exceção do grupo de crianças do grupo Família Alves, foi nessa fase também que começaram a dançar. Tocar e dançar são competências mais específicas que, pelo que pude perceber nos depoimentos, demandam uma vontade pessoal maior, uma maior motivação intrínseca.

Os três entrevistados apontaram que, com a idade próxima aos quinze anos, já sabiam construir instrumentos.

Daí que eu comecei a fazer instrumento já é! Aí comecei a fazer instrumento, de doze ano pra quinze eu já sabia o que era som das coisa, altura, cantar... Eu já era meio bom desde novo. É eu já fazia canoa pra vender... (PEREIRA, Z., 2008a).

Esse pequeno trecho do depoimento de Zé Pereira é rico em informações. Primeiro ele afirma que com essa idade construía instrumentos e logo em seguida ressalta que tinha domínio sobre algumas questões sonoras, evidenciando, a meu ver, que a construção de instrumentos também faz parte do aprendizado musical, necessitando não apenas de técnicas *manuais* como também de informações sonoras. Para se construir um instrumento é preciso saber “o que é som”. Parece-me que a construção de instrumentos foi para os fandanguinhos entrevistados uma espécie de etapa do processo de aprendizagem musical. Essa é uma questão que merece um estudo futuro. Qual a relação entre a musicalidade e a construção de instrumentos? Há habilidades musicais necessárias para um bom construtor, e em caso afirmativo, quais são elas?

No depoimento de Zé também podemos perceber que o domínio da lida com a madeira, nessa idade, era motivo de orgulho. Além da construção de instrumentos, ele já ajudava o pai a fazer canoas, e era bom nisso também. Já Arnaldo demonstrou orgulho, quando, nessa mesma época, foi convidado para cantar com os tios.

Com quinze anos, com quinze anos eu já arranhava [uma viola] malemar... E os tios que iam lá em casa, eles pegavam e tocavam a viola e eu ficava sentado junto deles olhando. Eles saiam dali pra casa deles, eu pegava a viola e ia por o dedo ali montando né, até que ia aprendendo. Eu tinha um tio, meu tio Afonso, que era cunhado do meu pai, e o tio Andrino, eles iam lá

em casa, cá viola do meu pai, que meu pai não deixava pega na viola dele né. Daí eles iam lá pegavam na viola lá e pegavam tocar que eles podiam né. Daí quando ele não tava aí eles me davam a viola. “Toque um pouquinho”, aí eu pegava. Ficavam olhando, eu punha o dedo e tocava até que fui tocando. Meu tio Afonso e meu tio Andrino que me ensinaram um pouquinho a tocar viola, até que fui indo aprendendo esse pouquinho que eu sei aí. (...) Foi com esses tio mesmo que eu aprendi a cantar, eles me chamavam, eu com vergonha naquele tempo a rapaziada era tudo envergonhada, né! Aí eles me chamavam, “Arnaldo venha cantar um pouquinho comigo”, aí eu ia. Olhava assim pro meu pai assim meio com medo mas eu ia. Chegava lá eu cantava bem naquele tempo (...) Eles gostavam de cantar comigo, todo mundo gostava de cantar comigo (PEREIRA, A.,2008).

É interessante notar a importância dos tios, pois esse é um dado recorrente nos depoimentos de fandangueiros da região que possuem entre cinquenta e setenta anos. Arnaldo, em depoimento registrado no livro *Museu Vivo do Fandango* (PIMENTEL; GRAMANI; CORREA, 2006) contou que havia regras no fandango que regiam a relação entre pai e filho. Se o pai estivesse dançando, o filho não poderia entrar na roda, se era o pai que estava na viola, o filho, em sinal de respeito, não podia cantar e, segundo ele, é por isso que é comum encontrar fandangueiros que dizem que aprenderam com os tios.

No trecho da fala de Arnaldo é possível evidenciar algumas estratégias para o aprendizado da viola. Primeiro ele ficava sentado junto aos tios quando estes tocavam, e olhava, depois pegava na viola e tentava imitar a posição dos dedos que havia observado os tios fazerem. Em vários momentos da entrevista, Arnaldo ressaltou a importância da visão, do olhar no aprendizado do instrumento. Mais adiante, ele fala sobre a participação dos tios que o ensinaram a tocar e que o incentivaram. Novamente as pessoas mais velhas, com mais experiência, aparecem como referências no processo de aprendizagem (ABIB, 2006). Essa relação, no entanto, mostra elementos novos quando confrontada com a juventude atual, como na situação que descrevo a seguir.

No penúltimo dia de minha estada no Ariri, fui convidada para jantar na casa de Zé Pereira. Cheguei na casa no final da tarde, pois havia marcado a entrevista de Laerte e do próprio Zé para esse período. Próximo às 19 horas, acabamos as entrevistas e o jantar já estava pronto. A cozinha era um pequeno cômodo e por isso todos se serviam e iam comer em outro lugar. Sentei-me na sala com Zé Pereira e, vez ou outra, passava alguém por ali, mas ninguém comeu conosco na sala. Porém, havia ali uma TV ligada e, pouco a pouco, os membros da família foram chegando para ver a novela. O grupo foi aumentando até o momento em que estavam o Zé, suas quatro filhas, sua esposa Dona Maria e seu filho Laerte colados na tela. Nesse momento chegou Maurício, sobrinho de Zé e filho de seu irmão

Randolfo, dizendo que havia marcado ensaio do grupo. Após uma negociação rápida, os dois decidiram que não haveria ensaio, pois estava frio e nem todos haviam sido avisados. Maurício juntou-se à família, que começou a conversar sobre o grupo. Duas filhas de Zé Pereira participam do grupo, bem como seu filho Laerte e seu sobrinho Maurício. Na conversa, os jovens começaram a dizer que queriam aprender a marca da *queromana*.

Os jovens queriam aprender coisas novas e diziam que *anu*, *sinsará* e *sinsará caloadado* eles já sabiam. Zé chamou atenção dizendo que eles na realidade ainda não sabiam, pois poucos conseguiam bater sozinhos. A maioria seguia o Laerte e o Maurício. Ele disse que só fica bom quando cada um tem responsabilidade na sua parte, isto é, precisa saber fazer sozinho sem seguir ninguém. Os jovens acabaram concordando (GRAMANI, 2008).

Porém, os jovens insistiram e apresentaram novos argumentos, dizendo que o “outro” grupo (o da Família Alves) dançava outras marcas como o *gambá* e a *saracura*. O Zé respondeu que ele não as conhecia e que para ele, no fandango “dos antigos”, não existiam essas marcas. E prosseguiu dizendo que não conseguia se recordar de como era a dança, a coreografia da *queromana*. Ele disse que:

Leonildo, Randolfo e Seu Dilermano que são mais velhos é que devem saber. Daí ele começou um raciocínio interessante, dizendo que não adiantava um saber, tinha que pelo menos quatro saberem, dois cavalheiros e duas damas senão ficava difícil. Os mais jovens falaram que era só um deles contar como era que eles conseguiam dançar. O Zé ouviu e ficou com uma expressão de desconfiança. Daí me explicou como ensinou o oito para as damas. Fazendo sozinha uma a uma, depois todas juntas. Só depois o batido. Uma das meninas falou que a Dona Rosa ensinava com umas varas no chão. Um dos meninos sugeriu que alguém desenhasse a dança da *queromana*, mas ele achava, ouvindo pelo CD, que o mais difícil era o batido. Zé não achava. O menino falou: “é fácil pra quem sabe!” Aí Zé tentou explicar que na *queromana* faz o oito e a dama que começou na sua frente termina atrás. Começou uma discussão sobre como seria. Faz dois oitos, faz meio oito... muito interessante. (GRAMANI, 2008).

De qualquer forma, o ensaio foi marcado para a noite seguinte.

Todos, inclusive eu, estávamos bem ansiosos porque o Zé disse que eles iriam aprender a *queromana*. No caminho para o centro comunitário, onde seria o ensaio, encontramos as meninas que nos contaram que já haviam falado com uma senhora, que não me recordo o nome, e ela havia ensinado como era a dança e que “dava certinho” pois que elas treinaram com o CD (GRAMANI, 2008).

No dia seguinte, chegamos lá e ainda não estavam todos.

O Zé, que estava muito animado, ficou batendo [tamanco] enquanto um menino o seguia e Arnaldo tocava. Os outros estavam por perto, olhando ou conversando. Dessa vez havia um grande número de meninas, quase o dobro dos meninos.

Depois os meninos colocaram o tamanco e o Zé, que não tem tamanco, ficou de botina. O interessante é que o Zé bate direitinho (...). Ele disse que nunca bateu, mas sabe de ver. A marca é difícil, bem grande. Tem um pedaço que acho que é meio comum entre todas, mas tem uns acentos diferentes. Os meninos estavam bem empolgados.

Fizeram umas duas vezes passando a moda toda. Depois Maurício pediu para ele fazer só a parte do fim. Laerte pediu para não fazer em roda, para o pai ficar na frente e eles olharem.

As meninas ficavam sentadas olhando e algumas aplaudiam quando chegava o final. Depois de passarem algumas vezes o final chamaram as meninas. Daí fizeram com tudo, batido, viola, e meninas. Deu confusão. Eles pararam e então cada menina fez o seu passo separadamente, depois juntaram e fizeram só as meninas e por fim todos fizeram juntos.

Os meninos ficavam muito cansados pois o tamanqueado é bem longo. O Zé Pereira parecia uma criança fazia palhaçada. Sorria, fazia a segunda voz com o Arnaldo e ainda cantava um ponteadinho de rabeça.

Algumas vezes ele fazia o batido na voz para os meninos entenderem.

Depois que eles faziam uma vez inteira, formava-se uma roda de meninos e outra de meninas que ficavam discutindo sua performance, aí sim corrigindo detalhes. O Zé falou várias vezes para eles ouvirem o CD, principalmente os meninos. O ensaio foi curto, mas bem aproveitado. Depois da *queromana* não ensaiaram as outras modas e o ensaio acabou (GRAMANI, 2008).

Como já foi descrito no primeiro capítulo dessa dissertação, o fandango nas últimas três décadas tem passado por várias transformações decorrentes de mudanças na forma de vida de seus participantes. Uma das formas encontradas pelos caixaras para a *manutenção* do fandango é a formação de grupos e foi isso o que aconteceu no Ariri¹⁹. De certa forma, a formação dos grupos pode indicar que os fandanguheiros estão buscando maneiras diferentes das que aprenderam com seus pais para manter o fandango vivo. Zé Pereira, líder do grupo Jovens do Ariri, explicou a razão pela qual organizou o grupo. A questão da *manutenção* da manifestação está presente em seu argumento.

Eles formaram aí o grupo dos velho [referindo-se ao grupo família Alves] e nós parado ainda, não tinha formado ainda. Aí resolvemos fazer, porque eu tinha duas meninas novas, que eu tenho, e resolvi fazer o grupo dos jovens. (...) Foi essa a minha vontade, pra não deixar cair porque se fizer um grupo aí só de velho não compensa muito. Compensa sim, claro todo mundo se diverte, uma coisa e outro, mas não vai muito porque não tem quem fique. O jovem não, daqui um dia, daqui uns anos nós não tamos mais aqui, mas eles tão e podem ensinar pra outro. E assim que tem que ir, porque se ensinar pra

¹⁹ Uma observação é importante, no Ariri o fandango continua sendo realizado entre os familiares, mesmo com a existência dos grupos. Nos dois grupos a maioria dos integrantes é parente.

velho não tem muito futuro, não tem continuação. E o jovem não, o jovem é novo e ali mesmo já, por causa da camaradagem, já chamam mais jovens ainda pra entrar ali, como outros tão querendo entrar no nosso grupo (...) (PEREIRA, Z., 2008b).

Pelo depoimento de Zé Pereira, podemos perceber que para ele é muito importante manter a tradição viva, fazer com que o fandango permaneça, mesmo depois de sua morte. Nos depoimentos de Zé Pereira e Arnaldo, como veremos mais adiante, o aprendizado do fandango acontecia no cotidiano, pois eram realizados muitos mutirões e com eles muitos fandangos. Agora a realidade dessa juventude que forma, por exemplo, o grupo de Zé Pereira é outra. A realidade musical, com o advento do rádio, da TV, do CD é outra. Como se dá o aprendizado do fandango tendo esse novo contexto a resposta para esta questão é complexa e obviamente foge ao escopo da presente pesquisa, no entanto, acredito que a situação descrita acima pode nos fornecer hipóteses relevantes.

A relação entre os jovens e Zé Pereira é a primeira questão que destaco aqui. Maurício marcou o ensaio sem falar com Zé e o ensaio foi logo em seguida desmarcado porque realmente estava fazendo muito frio. Em nenhum momento houve uma reação de indignação por parte do fandanguero mais velho por Maurício não tê-lo consultado antes de marcar o ensaio. Isso pode ser um indício de que a liderança praticada por Zé Pereira não é autoritária, isto é, pelo que pude perceber, ele é sim uma referência no grupo tanto na organização, quanto em relação aos conhecimentos referentes ao fandango, mas conseguiu estabelecer uma relação com a juventude que o estimula e respeita. Diferente do que foi relatado por Zé Pereira em relação à sua infância e juventude, quando não se podia interromper a conversa dos adultos, por exemplo, a juventude de hoje encontrou uma outra postura, possivelmente mais aberta. A conversa sobre o desejo de aprender uma nova marca é outro indício dessa observação. Os jovens queriam aprender ao passo que Zé dizia que eles tinham que saber melhor as marcas que já dançavam. O fandanguero mostrou aos integrantes do grupo que estavam naquela cena que diferente do que eles pensavam, na realidade nem todos sabiam tão bem as marcas já dançadas, pois não conseguiam bater o tamanco sozinhos, só quando seguiam Laerte ou Maurício. Os jovens concordaram, mas insistiram em aprender uma marca nova. Foi perceptível a necessidade que eles tinham de conhecer uma coisa nova, não querendo ficar repetindo o que já tinham aprendido (mesmo que não completamente). Os jovens queriam algo diferente, um novo desafio, que foi aceito por Zé.

Também pude perceber a interferência dos jovens no grupo, no momento de aprender a marca. As meninas, independentes, se organizaram durante o dia, procuraram uma mulher

mais velha, aprenderam a marca e treinaram com o CD. Os meninos que, em minha opinião, estavam diante de um desafio mais complexo, precisaram da ajuda de Zé, que começou passando a frase rítmica do tamanqueado do início ao fim, sem parar, até que, a pedido de seu sobrinho, resolveu passar somente a parte do final, e a pedido de seu filho desmancha a roda e ensina um pedaço da frase rítmica de frente para os meninos. Novamente, nota-se aqui a interferência dos jovens aceita pelo fandanguero mais experiente.

Ao mesmo tempo, a atitude das meninas faz pensar que a juventude tem sim os mais velhos como referência de conhecimento em relação ao fandango. Como escreveu Abib (2006) os mais experientes são muito importantes no processo de aprendizagem, e isso parece também acontecer no fandango em nossos tempos. Esse diálogo entre os jovens e os mais velhos é essencial para a *manutenção* das manifestações populares e, se “os tempos mudaram”, uma mudança de comportamento frente à juventude também se faz necessária.

A impressão que tive no Ariri é que os jovens estão animados com o fandango, e muitos motivos podem ser levantados para essa postura, entre eles o fato de que com o grupo eles podem viajar e se apresentar em outros lugares, ou que os ensaios são momentos de socialização. Porém, Laerte reforçou o que disse Arroyo (1988) trazendo à tona a questão da identidade.

É uma cultura que o lugar mantém né? Eu acho que sempre uma comunidade caíçara como nós moramos aqui, eu acho que nós devemos ter alguma coisa pra mostrar nossa raiz. Então eu acho que o fandango, no geral, era o mais forte que tem. Então eu acho que é muito forte. Bem caíçara (PEREIRA,L.,2008).

Acredito que este é um vasto tema de pesquisa, mas aponte aqui algumas informações que podem colaborar para a investigação do processo de aprendizagem musical em grupos da cultura popular.

5.5 Considerações sobre o aprendizado da rabeca no fandango

Ah! A rabeca! (risos) A rabeca ela é muito difícil. Porque aqui no Ariri tem pouco rabequista. Tem o Eliel né? Que toca bem agora. Ele toca bem porque ele é uma pessoa novo, até mais novo do que eu. E foi indo que ele não largava da rabeca nem dia e nem noite. Quando ele não tinha na casa dele vinha aqui e emprestava do meu pai pra tocar. E tá tocando muito bem. (...) Olha, eu não sei [a rabeca] se torna difícil até porque é um instrumento

que não tem ponto, né? Você tem que fazer a nota no dedo até sem o ponto, então, acho que por isso, ela se tornou muito difícil. Que você tem que ter dois sentidos né? Você tem que pegar no arco e saber que você vai ter que fazer aqui o som nela com o dedo e com o arco, então, acho que ela tem duas coisas difícil, né? (PEREIRA, L., 2008).

“A rabeca é o instrumento mais difícil de tocar no fandango”. Essa afirmação é praticamente um consenso entre os fandangueiros. Laerte, respondendo sobre as complexidades de se tocar esse instrumento, levantou três hipóteses. A primeira dificuldade apontada por ele é o número reduzido de tocadores. Realmente, se comparado ao número de violeiros, os rabequistas estão em desvantagem, mas acredito que a observação de Laerte não seja apenas de ordem numérica. Ter poucos tocadores implica também em ouvir pouco a rabeca e ter poucos exemplos a serem seguidos. Isso realmente pode acarretar num obstáculo para o aprendizado do instrumento.

O segundo motivo citado por Laerte é mais freqüentemente mencionado: a rabeca não tem ponto, isto é, não há os trastes (como na viola e no violão) que dão a posição aproximada do dedo. Sobre isso, o depoimento de Arnaldo é esclarecedor:

Difícil por ela não ter ponto. Porque é o único instrumento que não tem ponto. Além da gente já não ter escola pra aprender, ela já não tem ponto, ela é um tipo muda. (...) Pois é, porque a rebeca, ela não tem ponto, é igual a uma coisa que seja muda pra gente, ela não explica como é. Não tem explicação da rebeca com a gente. Como diz assim, o ponto da rebeca é esse aqui ou é aquele ali, não dá pra dizer. Eu pra ensinar qualquer um tocar rebeca, não dá pra dizer: “ponha o dedo ali”, “ponha o dedo aqui”, não dá pra dizer. (PEREIRA, L., 2008).

Arnaldo continua tentando explicar como é que a pessoa vai saber onde colocar o dedo, sem a existência dos trastes.

Pois é esse que vai da idéia da cabeça da gente. Tem que ir pondo o dedo ali. Se a senhora afina uma viola ali vai tocando, e eu aqui pego uma rebeca e vou pondo o dedo pra ver. E vê se tá na altura daquela voz, daquela corda lá. Porque ela tem três cordas, essa três corda que a rebeca tem. Tem na viola tem três que tem altura daquela ali. Então a gente põe o dedo conforme a altura daquela lá. Se você tem cantadeira na viola tem na rebeca também. Então é por causa disso que a gente aprende um pouquinho. Mas ela não se sabe, não tem o ponto dela. Não, você ta aprendendo a tocar rebeca mas você não ta pondo o dedo no lugar que é certo. Você ta mais pelo som dela, da corda. Você pode ver que é, você ta pelo som da corda. Não é por ponto. (PEREIRA, A., 2008)

A solução de Arnaldo é, a princípio, buscar a viola como referência, afinal, em um fandango, a viola é a base de toda a performance. No fandango podem faltar todos os instrumentos, menos a viola. Além disso, ter a viola como referência também é uma atitude sábia, dado o fato de que quase todo rabequista de fandango sabe tocar viola, isto é, geralmente aprendeu a tocar viola antes da rabeca.

A outra solução encontrada por Arnaldo é se guiar pelo som, ajustando o dedo conforme o som produzido. Sobre essa atitude lembro-me da primeira coisa que Zé Pereira falou na aula.

Tem muito professor que vai ensinar rabeca e começa a música e tocar a música inteira. Aí você não aprende nada. Então tem que ensinar os pontos, que tipo é, como é pra fazer, senão você nunca aprende. Se for tocar junto com outro aí, ele foi embora você ficou sem nada. Tocou junto com ele, mas ele saiu dali... Eu acho. E assim não, você aprende os pontos (PEREIRA, Z., 2008 c).

“Aprender os pontos” significa basicamente saber onde colocar os dedos em função da afinação pretendida. Zé, sempre que pega uma rabeca, “testa os pontos”, quer dizer, verifica onde estão as notas. Esse procedimento é muito necessário no caso do fandango, pois normalmente cada rabeca tem um tamanho, o que altera a distância na posição dos dedos na corda. No caso dos rabequistas entrevistados, vez ou outra eles vendem a rabeca que têm em casa e confeccionam outra, por isso, essa verificação do local dos dedos é necessária.

Retornando ao depoimento de Laerte, a última questão levantada por ele sobre a dificuldade de execução é o fato de utilizar as duas mãos para a produção do som de maneira diferente; segundo ele “tem que ter dois sentidos”. No entanto, mesmo com tantas dificuldades, a rabeca é um instrumento de destaque. Ainda segundo Laerte,

A rabeca é muito importante no fandango. Na verdade, a rabeca é um instrumento principal no fandango. Tem que ter rabeca, né? (...) Faz só com viola. Fica meio... Eu digo meio sem graça, né? Não fica bom. Então, não tendo o pandeiro nem o bumbo, eu acho que com a rabeca ela fica normal. Se torna a mesma coisa. (...) Não adianta você tocar uma viola se não tiver uma rabeca, um bombo, então a rabeca ela é um instrumento muito importante no fandango. Tanto que ela enfeita, tira o erro do violeiro, encobre no cantar também, então ela dá uma boa diferença. (PEREIRA, L., 2008).

Pessoalmente, quando eu ouvia uma rabeca no fandango entedia a sua função como algo decorativo, de enfeitar. Não havia percebido, como Laerte, que ao preencher os

momentos de pausa da voz, a rabeca ganha também uma dimensão rítmica. Ele, inclusive, diz que se não houver os instrumentos de percussão, mas a rabeca estiver, fica tudo igual. Outra função que nunca havia percebido para a rabeca é a de encobrir o erro do cantador, chamando mais atenção do que a voz.

Os três fandangueiros entrevistados estabeleceram diferentes relações com a rabeca. Laerte, o mais novo, está começando. No ensaio, por exemplo, na hora em que tocaram as marcas bailadas, ele pegou timidamente a rabeca e tocava bem baixinho.



Fotografia 17 - Laerte tocando rabeca no ensaio do grupo Jovens do Ariri
Fonte: Acervo pessoal da autora

Tô começando também. Então, acho que pouca gente consegue aprender. O Felipe [rabequista que reside em São Paulo e faz faculdade de música] se dedicou-se muito. Ele falou pra mim que ele chegou a gravar, quando meu pai tocava, gravava. Gravava e levava pra São Paulo e depois que ele vinha da faculdade, chegava e ficava escutando e tocando. E foi indo, foi indo que até ele aprendeu. Toca bem o Felipe (PEREIRA, L., 2008).

Arnaldo, por sua vez, acredita que não toca tão bem quanto seu irmão Zé Pereira, mas, no entanto diz que, se necessário, ele toca e não faz vergonha.

Ficava tocando rebeca, já de 16 anos em diante eu já fazia rebequinha assim mal feita aí já encordoava e ficava bom. Aí fui indo. Não aprendi bem porque não tive que aprender, não deu, minha idéia não deu, mas que já dava pra aprender na minha rebeca dava. Eu toco aí que precisa aí que não tenha outro eu toco. Quando o Zé vai tocar viola com outro, vamos dizer que ele tem o parceiro dele pra cantar os dois, eu toco a rebeca pra ele. Toco, e eu vô bem assim. Eu não sô muito dos ruim não na rebeca. Eu perco pra Zé porque o Zé é um cobra na rebeca. Mas eu toco bem rebeca, em vista de quem não sabe eu quase passo em primeira. Eu não toco assim porque não é preciso, tudo às vezes tenho meu companheiro pra canta então, sempre cai nas vezes

da rebeca. Mas quando cai uma vez, ele canta com outro parceiro, eu vou na rebeca e faço minha parte (PEREIRA, A., 2008).

Já Zé Pereira possui outra relação com a rebeca. Ele fala que sempre teve interesse, mas que de uns dez anos pra cá resolveu se dedicar mais à rebeca.

Quando eu gravei o CD, que faz uns oito anos acho, eu resolvi deixar quase tudo devagar e continuar só com a rebeca. Às vezes que eu falo pra senhora que eu inventei muita coisa... (PEREIRA, Z., 2008 a).

Os três fandangueros indicaram que o estudo em casa é importante para o rabequista, e Arnaldo sugere que o processo de aprendizagem é solitário.

Com alguém não, eu treinava sozinho! Só a rebeca. E tocava a rebeca sozinho assim. Não ficava no ritmo da viola, a gente ia aprendendo né. Porque dá pra aprender a tocar rebeca sem viola né. Dá sozinho. É igual quem aprende a tocar viola, aprende sozinho. Já a rebeca também dá, só que não tá no ritmo na altura da viola, mas pra aprender dar aí sem viola (PEREIRA, A., 2008).

Esse é um aspecto que não havia sido apontado nas pesquisas que revisei sobre o aprendizado musical na cultura popular. (PRASS, 1998; ARROYO, 1998; QUEIROZ, 2005; BRAGA, 2005; NÁDER, 2006; ABIB, 2006). Talvez isso se deva ao fato de que as manifestações estudadas tinham como base instrumental a percussão, e normalmente os instrumentos são do grupo e não são levados para casa pelos integrantes. No contexto do fandango, quase toda casa tem uma viola, uma rebeca. São comuns depoimentos como o de Arnaldo que contam que o pai não gostava que o filho pegasse a viola. De qualquer forma, a questão do estudo deliberado, apontado por Galvão (2006) apareceu na descrição do aprendizado da rebeca. Laerte denomina o estudo de dedicação, Zé Pereira chama de interesse. Esses dois termos também remetem à motivação, conforme discutida por Galvão (2006).

Acho que nem pensava também de pegar numa rebeca pra tocar, porque eu acho ela muito difícil, então, sei lá. Acho que tem que ter mais interesse pra tocar rebeca, tem que ter mais interesse nela, de pegar ela e tocar todo dia. Se todo dia a pessoa tocar acho que consegue alguma coisa. Tem que se dedicar mais (...) (PEREIRA, L., 2008).

Nas aulas de rebeca que fiz com Zé Pereira ele próprio reforçava muito essa questão do estudo.

É tudo o dia pegar na rabeca. Tuda a hora de folga que tiver em casa pegar, né, e tentar. Tuda a folga que você tiver tentar o que você quer aprender (PEREIRA, Z., 2008).

Ainda sobre o estudo, Laerte destacou algumas estratégias:

De um tempo pra cá comecei a pegar e vou na casa do Arnaldo na hora de folga e toco um pouquinho. Aí venho em casa... Quando vejo que tá esquentando a cabeça aí venho pra casa. Aí depois vou lá e toco mais um pouquinho e venho embora, e vai indo assim... Pegando nela pra dizer que vou aprender hoje, aí a pessoa não consegue fazer nada. Aí que vai se embananar de uma vez, que não vai dar certo nada. (PEREIRA, L., 2008).

Nas aulas, Zé Pereira também recomendava um procedimento semelhante. Ele dizia para treinar, mas quando o estudo começava a não render, era necessário parar.

Nesse ponto que eu digo. Tem que largar dessa daí e tocar outra coisa... Largar dele, senão machuca a cabeça da gente. (PEREIRA, Z., 2008)

As coisas é assim, você toca aqui depois tem uma hora ali no amanhã no correr da outra hora você vai por ali e toca umas coisinhas. O aprender é assim. Na hora prega a foice pra cá e prá lá e não nasce nada. Aí você chega em casa qualquer coisa vai vendo na idéia e daí daqui a pouco você aprende, sem esperar, a gente sabe. (PEREIRA, Z., 2008 c).

Esse procedimento de não forçar o estudo quando não há mais rendimento, pode ser entendido como um mecanismo de controlar a própria aprendizagem, uma espécie de auto-regulação (GALVÃO 2006). Zé Pereira demonstrou muita consciência de seu processo de aprendizagem e forneceu, em seus depoimentos, pistas importantes sobre isso. Por isso, e também pelo destaque que ele merece na própria comunidade, sendo considerado um dos melhores rabequistas, passo agora a uma análise exclusiva de sua trajetória com a rabeca a partir de seus depoimentos.

5.5.1 Zé Pereira

Zé Pereira é tido como um virtuose da rabeca; a qualidade de seu toque é reconhecida tanto pelos outros fandangueiros, como por músicos e pesquisadores, e por ele próprio. Ele

toca rabeca em uma posição diferente da maioria dos rabequistas. Ele apóia a rabeca nas pernas e fica com a voluta para cima, numa posição semelhante à de quem toca viola da gamba. Zé explica que quando quis tocar rabeca, ele era muito pequeno e seu braço não conseguia segurar a rabeca da maneira como os rabequistas tradicionalmente seguram.

Pois a idéia ninguém deu. Quando eu peguei nela que eu não tinha tamanho, se eu pusesse aqui [mostra como se segura normalmente uma rabeca], não tinha jeito. Não tinha jeito de jeito nenhum de eu por assim. Minha idéia foi pôr ela no chão e fui eu mesmo que ideiei quer dizer. Por aí e tocar tipo, tipo violoncelo. (...) É foi uma idéia mesmo porque eu queria aprender porque eu gostava muito de instrumento. Só que fui obrigado a pôr ela no chão e fui indo, fui indo e já saiu alguma coisa. (PEREIRA, Z., 2008 a).



Fotografia 18: Zé Pereira tocando rabeca e Arnaldo tocando viola
Fonte: Acervo da Associação Cultural Caburé

Seu irmão Felício também tocava nessa posição, mas ele é mais novo que o Zé Pereira. Já os outros irmãos todos tocam na posição horizontal, bem como o filho de Zé, Laerte, que toca em posição diferente da do pai.

Uma diferença interessante entre os depoimentos de Zé e os de Arnaldo e Laerte é o fato de ele falar muito da questão da memorização do som, questão que não foi citada pelos outros dois. Enquanto Arnaldo conta que aprendia olhando nos dedos, Zé Pereira apontou que a audição foi sempre muito importante em seu aprendizado:

Ouvindo. Eu aprendi mais ouvindo. Porque quando eu digo pra senhora que eu era pequenininho, pequeno assim e o fandango eu não participava de toque nenhum. Ouvia só eu guardei no ouvido. E fiz o instrumento e comecei tocar pela aquela música que tinha na minha cabeça, assobiando... Ali nasceu o que eu aprendi. Por vê não... Ainda mais rabeca que não tem ponto! Só vendo o formato dela, mas espiar ponto aonde, não tem! Tem que ter na idéia. Foi na idéia. (PEREIRA, Z., 2008 a.).

É interessante notar que Galvão (2006) apontou essa questão como sendo importante na prática de um expert da música erudita, principalmente porque os músicos têm que decorar a partitura. Não é o caso do fandango, no entanto, como explicita Zé Pereira, posto que o processo de memorização é também utilizado. No fandango, assim como nas outras manifestações populares, existe um repertório que tem que ser conhecido pelo fandangueiro: as modas. Mas no caso do rabequista, esse repertório se amplia, pois é necessário saber como é o toque do *dandão*, como é o toque da *chamarrita*, e assim por diante.

A própria questão da imitação, já destacada como um dos mecanismos mais utilizados no aprendizado musical na cultura popular, é influenciada pela memória. Em nenhum momento de minha pesquisa apareceu uma descrição de uma situação onde havia duas rabecas, em que uma tocava e a outra imitava. No caso da rabeca, a imitação é sempre posterior à performance a ser imitada.

Eu aprendi esse tipo que eu ficava em cima do banco escutando, achava bonito só que eu não tinha direito de pegar no instrumento, que eu sabia mais ou menos. Quando eu via algum fandango, sabia um pouquinho, só que eu tinha vergonha de tocar no meio dos mais velhos né. Eu tocava em casa porque meus pai tinha [rabeca], meus irmãos mais velho tinha (...) Só que eu não tinha tamanho pra tocar assim no fandango, tocava em casa. (PEREIRA, Z., 2008 a.).

Normalmente o rabequista escutava o outro no baile ou em uma situação informal, e só um tempo depois é que teria a oportunidade de pegar na rabeca e tocar. Portanto, era fundamental memorizar o toque, memorizar a frase musical.

O que escutar de fandango ou se for de toque de rabeca, tem que guardar na idéia igual eu guardei. Guardar e ir assobiando pro lado do instrumento lá e fazer aquilo que você tava pensando. Que foi assim que eu aprendi. Igual eu toco aqui uma chamarrita. Aí qualquer um de vocês guardam na cabeça. Aí depois chega lá em casa, no outro dia lembra daquela música começa a assobiar aquela música que eu toquei ela, aquela moda. Aí vai lá pega no instrumento e vê se faz. Foi assim que eu fiz, que eu aprendi, eu sei muito por causa disso. (PEREIRA, Z., 2008 a.).

No contexto descrito por Zé Pereira, pelo que pude constatar, nas modas batidas a rabeca acompanha a voz e não faz muitos contracantos, mas nas bailadas a rabeca aparece mais, por isso existe vários toque de *chamarrita* e de *dandão* diferentes. Com isso a memorização torna-se novamente necessária. Essa prática de assobiar a música que escutou aparece em vários momentos na entrevista e nas aulas que Zé me deu. Pude também observar ele andando na rua, indo para sua casa e assobiando um toque de fandango.

Pois é isso. Levava a música que eu ouvia no fandango, chegava em casa, ia fazer minha arapuca, minhas roçadinhas, naquele tempo a gente fazia aquelas bobaginhas que eu falei pra senhora do mutirão das coisas né, e aí ia assobiando aquela música que eu escutei do Juquinha, a do Francisco Bento, do Eugênio meu sogro que também tocava... Uns par de gente que tocavam bem. E daí eu fui e ia lá assobiando e dali mesmo assobiando eu vinha em casa e pegava na rabeca e via se eu fazia aquilo que eu assobiava. E fui fazendo. Fazendo que quando fazia já fazia bonito igual a eles mesmo (PEREIRA, Z., 2008 a).

Talvez o fato de Zé Pereira ter aprendido a tocar em outra posição, diferente da tradicionalmente utilizada, fez com que ele precisasse de outros mecanismos, além imitação da posição dedos citada por Arnaldo, para conseguir tocar. Mas é fato também que Zé se destaca na rabeca, apesar de apresentar facilidade para tocar outros instrumentos. Ele relata que por volta dos vinte e cinco anos formou uma dupla com seu irmão Felício.

Com vinte cinco ano, vinte e seis, já comprei violão... Daí formei essa dupla com o Felício, sertaneja. Que na época ninguém conhecia nada, né, nós compramo o acordeom, a gaita. Não levo dois meses a gente começou a pagar o acordeom com o dinheiro dos baile das coisa que nós fazia. Então, e daí, mas durou pouco isso . Daí nós começo o baile e levo três anos tocando mais ou menos. Aí meu pai morreu né nosso pai. Não levo um ano que ele tinha morrido morreu minha mãe. Aí estrago tudo porque naquele tempo levava um ano sem mexe em nada depois que o pai e a mãe morria né. Todo mundo respeitava um ano de luto, que diziam. E daí depois de dois anos não liguemos mais esse aí, acabemos com o negócio do baile. (PEREIRA, Z., 2008 a).

Informalmente perguntei a ele se o fato de ele ter tocado outro tipo de música pode ter influenciado no fandango, ao que ele prontamente me respondeu que não. Segundo ele, era mais fácil buscar coisas no fandango e levar pra música sertaneja do que fazer o contrário. Zé toca algumas músicas sertanejas na rabeca, mas, como ele mesmo diz, “só de brincadeira”. No

2º Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado em Guaraqueçaba em julho de 2008, Zé Pereira tocou o Hino Nacional.

E eu naquele hino que eu quase morri! Aquele povo todo. Tava igual tivesse um tipiti²⁰ na minha vida. (PEREIRA, Z., 2008c).

O depoimento acima é um dos raros casos onde aparece a questão da ansiedade, conforme descrita por Galvão (2006). Na realidade Zé conta que na infância era muito envergonhado e só tocava se as pessoas não o vissem, por isso, se escondia em um quarto ou embaixo de uma cadeira coberta com um pano. De certa forma, a meu ver, ele ainda é uma pessoa tímida, mas não parece ter problemas para tocar fandango em público.

A questão do interesse, da motivação intrínseca apareceu várias vezes durante o trabalho de campo.

Interesse... Isso é força de vontade de saber as coisas. É, o interesse de fazer as coisa, avançar nas coisa, querer deixar o quanto cada vez mais. É Arnaldo tocar o vico vico dele ali até toca meio brigado, você pede pra ele tocar uma música, ele toca meio brigado, acha ruim. Eu não, eu fico de teimoso, pego sozinho. É um tipo de interesse (PEREIRA, Z. 2008b).

Zé Pereira sempre ressaltava sua força de vontade. A questão do dom só apareceu quando perguntei a ele se as outras crianças eram que nem ele.

Nada, nada, ninguém sabia nada. O interesse era meu, sei lá um dom que Deus me deu, que nenhuma criança desse tipo sabia. Nem Pedrinho que agora, é rabequista mas não sabia ainda. Aprendeu muito depois, muito depois. Depois de rapaz já, 18 em diante. Foi um dom porque como é que só veio pra mim aquelas coisas. (...) Tocavam rabeca e eu escutava e guardava na cabeça. Depois eu ia pra casa, pegava numa rabeca pra ver se eu tocava aquilo que eu levava na idéia. E tocava, e ia indo até que aprendi, nesse tipos assim, levando na mente, você vê? Por causa disso que eu digo que é dom, porque nenhuma criança fazia isso daí. Impossível, mas eu levava e aprendia. Aprendia e aprendi. (PEREIRA, Z., 2008 a).

O depoimento mostra que mesmo falando em “dom”, Zé Pereira não o descreve como algo que ele tem, e que não prescinde de esforço. O dom vem como uma explicação para o fato de ele, quando criança ter se destacado, porém em nenhum momento Zé se referiu às suas qualidades musicais como previamente concedidas. Ele sempre dizia que sua determinação e predileção pela rabeca faziam com que ele fosse um ótimo instrumentista. Um dia, em uma

²⁰ Cesto de palha em que se põem a massa da mandioca para ser espremida.

conversa informal, Zé chegou a dizer que tinha um vício na rabeca! Em sua fala é possível perceber que esse reconhecimento por parte dos outros é um estímulo, configurando-se como uma forma de motivação extrínseca.

Aprendi assim, sem ninguém me dizer nada, nem sem ninguém me dá lição de nada. Só que meus tios esse Francisco Bento, tem Paulo Bento irmão dele, tem Vitorino meu tio, que morreu em Paranaguá (...) Então eles gavavam muito eu. Qualquer coisa eles me chamavam já pra mim ajudar a cantar e tocar pra enfeitar pra eles, porque eles sabiam que era bom é. É, esse Francisco Bento, que eu aprendi mesmo assim por ouvido, esse me gavava muito. “Você sim”, ele diz pra mim. Gavava muito. É, é já desde uma certa idade. Já eles diziam que eu era bom demais. (PEREIRA, Z., 2008 a).

O reconhecimento da platéia também aparece como um importante fator, como pode ser percebido no depoimento abaixo em que ele descreve um fato ocorrido durante uma apresentação no SESC São Carlos, no segundo semestre de 2008.

Lá em São Carlos veio uma mulher de lá, tipo assim de 55 a 60 anos, me chamando, que tava no palco em cima, me chamando na beira ali pra pegar na minha mão. Me admirando e pegando na minha mão. Achei muito bonito. Me deu vontade de chorar já tudo... É porque eu sou fraco pra essas coisa né? (...) Foi, foi, mas são coisa que... Prazer pra gente né. (...) Foi uma palmarada pra mim. Eles ficaram muito impossível de eu tocar assim. Depois eles falavam, cada uma que eu falava com eles, que era no meio de muita gente né? Mas alguns uns dez quinze vinham falar comigo de deu tocar. Como é que eu toco assim, porque eu tocava tão bem assim, como eu aprendi tanto assim. Vinha uns par de gente perguntar pra mim assim (...) Mas gostaram muito, eles gostaram mais de mim. (PEREIRA, Z., 2008 b).

Zé Pereira não esconde seu orgulho em ser tratado como mestre e como professor, e também revela que possui um bom nível de auto-estima.

Hoje em dia falam é professor mesmo de rabeca, mesmo assim tocando de cabeça pra cima [se refere à posição de tocar a rabeca], mas me tratam de professor, né? E aqueles que escutam ficam com muita atenção porque é coisa bonita (risos) É...Vou contar a verdade né? (PEREIRA, Z., 2008 a).

Em relação à criatividade, a questão das representações mentais aparece em conjunto com a questão da criação no discurso de Zé Pereira. Ele me contou que cria, ou “forma”, como ele diz, em cima dos toques que existem.

É eu tinha muita vontade de aprender, por causa disso que eu aprendi muito assim e formei muita coisa em cima do que eu aprendi. Eu tenho mais coisa

formada em cima do que eu aprendi, do que o que eu aprendi, pode ver! (PEREIRA, Z., 2008 a).

Pelo que eu pude compreender, Zé Pereira cria tendo como base as melodias de rabeca que ele aprendeu. Essa criação não pode ser percebida como algo extremamente novo, mas como uma sofisticação de um material existente, algo que é possivelmente análogo ao que fazem bons músicos de jazz (Sloboda, 2008). Ele acrescenta ornamentos, transforma os fraseados, cria variações rítmicas etc. Muitas dessas transformações acontecem quando ele está tocando, mas destaco aqui um caso diferente. Estávamos conversando sobre estudo e ele me disse que teve uma frase que ele criou e que teve que estudar seis meses pra conseguir fazer, pois era muito difícil. A frase ficou representada mentalmente até que ele tocasse, isto é, a representação mental também foi utilizada por Zé na criação.

A partir do presente estudo é possível perceber que Zé Pereira tem muitas qualidades e habilidades que o fazem ser um bom instrumentista. Se analisarmos essas questões à luz das teorias da criatividade de Sternberg (1988) e Csikszentmihalyi (1999) descritas por Alencar e Fleith (2003), podemos vislumbrar claramente o perfil de uma pessoa criativa.

Zé Pereira também pode ser descrito como um indivíduo inteligente. Em seus depoimentos, ele relatou situações em que redefiniu problemas ou criou novas regras, como por exemplo, o caso da solução encontrada por ele quando pequeno para tocar rabeca em uma posição diferente da tradicional. Em suas aulas ele também mostrou uma grande capacidade de persuasão, de convencimento, ao saber, não somente tocar muito bem, mas também falar muito bem a respeito de suas experiências. Não há como questionar seu conhecimento quando o assunto é fandango ou rabeca de fandango. Zé Pereira demonstrou ter um domínio dessa área a ponto de propor algumas interferências, como é o caso dos toques de rabeca que ele “forma”. Em sua personalidade se encontram traços que o predispõem com uma pessoa criativa, tal como autoconfiança e a perseverança diante de obstáculos (CSIKSZENTMIHALYI, 1999, STERNBERG, 1988, apud ALENCAR e FLEITH, 2003). Como já ressaltado, a motivação ora intrínseca, evidenciada por seu interesse, sua força de vontade, ora extrínseca, com o reconhecimento dos rabequistas mais experientes e do público em geral, impulsionaram Zé em seu percurso no fandango.

Como foi visto neste capítulo, foram encontradas muitas relações entre as teorias e os estudos anteriores com o que coletei no trabalho de campo, o que, a meu ver, revela que a junção da etnomusicologia com a cognição musical pode ser uma boa forma de abordagem do fenômeno do aprendizado musical e do aprendizado do instrumento na cultura popular.



Fotografia 19 - Ensaio do grupo Jovens do Ariri: Laerte na rabeca, Zé no cavaquinho e Arnaldo na viola

Fonte: Acervo pessoal da autora

CONCLUSÕES

Na pesquisa aqui apresentada investiguei aspectos da aprendizagem da rabeca no contexto do fandango caiçara. Para isso realizei um estudo de caso na comunidade de Ariri, bairro de Cananéia, São Paulo, focado em três membros da família Pereira, uma tradicional família de fandanguheiros da região. Zé Pereira, seu irmão Arnaldo e seu filho Laerte foram os rabequistas com os quais trabalhei realizando um estudo de campo de 5 dias, durante os quais coletei dados.

Aproveito aqui a oportunidade para contar que os dias que estive no Ariri causaram muitas mudanças em mim. Sempre que vou a essa região meu olhar se amplia. O enquadramento dos prédios, das linhas retas das ruas, trocados pelo horizonte onde o céu se junta com o mar sempre me fazem refletir como nosso olhar na cidade é limitado. A forma com as quais as pessoas lidam com o tempo nessas comunidades também me surpreende, e dessa vez não foi diferente. Eu, pesquisadora ansiosa, tive que me conter, tive que me adaptar. No entanto a maior transformação veio do estudo propriamente dito.

Nesses anos de Mundaréu e de rabequista, muito li e ouvi sobre cultura popular, mas nunca havia realizado uma pesquisa acadêmica. Também conhecia os fandanguheiros por conta dos projetos de que participei, mas não havia ficado tantos dias em uma comunidade com o objetivo principal de pesquisar. (E olha que nem foram tantos dias, mas sem dúvida foram suficientes para tornar essa experiência muito rica). Conversar com os rabequeiros sobre a prática musical e principalmente sobre o aprendizado foi revelador. É assim que vejo esse estudo, como revelador. Não foi uma pesquisa conclusiva no sentido de que não construí uma teoria nova, mas acho que consegui revelar alguns aspectos importantes do entendimento dos três fandanguheiros sobre o aprendizado da rabeca e mostrar, acima de tudo, que há uma consciência da parte deles sobre esse processo explicitada nos depoimentos de cada rabequista. Arnaldo, Laerte e principalmente Zé Pereira, me mostraram como e o que eles pensam sobre o aprendizado musical, sobre o aprendizado do fandango e sobre o aprendizado específico da rabeca.

O confronto desse contexto com os estudos da etnomusicologia e da cognição ajudou na sistematização dessas revelações, algumas das quais pontuo brevemente a seguir.

1. A aprendizagem musical é também a aprendizagem de uma identidade cultural. O aprendizado no fandango vai além do aprendizado musical, pois além de tocar um fandangueiro normalmente sabe dançar, tem uma função clara e bem definida na festa, conhece as regras de convivência da comunidade, etc.
2. A aprendizagem específica da rabeca é antecedida de um domínio de conteúdos do fandango adquirido, no caso dos rabequistas pesquisados, desde a infância.
3. Não há local e nem hora exclusiva para a aprendizagem musical. Os bailes de fandango foram apontados como momentos de aprendizagem, onde era possível observar. Porém, a prática instrumental cotidiana, em casa, também aparece como um momento importante de aprendizagem. Além disso, na realidade do Ariri os ensaios também figuram como momentos de aprendizagem, podendo ser auxiliados com a audição de CDs de fandango.
4. Há uma integração entre a música e o corpo, e o aprendizado dessas questões se dá de maneira conjunta. Essa questão fica mais evidenciada no aprendizado do tamanqueado que não se restringe apenas à execução da frase rítmica, mas exige uma postura e movimentos corporais adequados dos fandangueiros.
5. A imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas pelos fandangueiros, mas no caso do aprendizado da rabeca, vale ressaltar que a imitação não é imediata e envolve processos de memória.
6. A experimentação, através de brincadeiras das crianças, por exemplo, são situações de aprendizado musical. Nesse sentido, nada melhor do que a descrição dos mutirões de brincadeira para confirmar essa observação.
7. As pessoas mais experientes, idosos e mestres, através da correção verbal ou mesmo servindo como modelo de imitação, são importantes no processo de aprendizado musical. No aprendizado da rabeca em particular, os instrumentistas mais experientes aparecem como modelos e também como incentivadores.
8. A enculturação apareceu principalmente nos depoimentos dos instrumentistas vivenciaram o fandango desde a infância.
9. O aprendizado da rabeca envolve habilidades específicas diferentes das necessárias para se tocar outros instrumentos no fandango. A questão da afinação das notas sem a indicação visual da posição dos dedos, portanto tendo como maior fonte de apoio o som, foi citada como uma das habilidades que mais dificultam o aprendizado do instrumento.

10. O treino através de um processo autoconsciente de aquisição de habilidades e conhecimentos musicais específicos foi descrito pelos três fandanguheiros como essencial no aprendizado da rabeca assim como o estudo deliberado e a auto-regulação. A memorização e as representações mentais também foram habilidades citadas como necessárias na prática da rabeca, e para se atingir um grau de expertise no instrumento.

Essa pesquisa também buscou revelar o perfil de um músico criativo e excelente instrumentista, o Zé Pereira. Em certo sentido, suas competências musicais não são muito diferentes daquelas apresentadas por grandes músicos “eruditos”, uma vez que ele se encaixa facilmente nas categorias de expert e pessoa criativa, conforme as teorias da cognição.

Após o trabalho concluído fica a reflexão: o que daquela preocupação sobre a valorização da memória oral e da cultura popular restou nessa pesquisa? Acredito que o fato de ter trazido para a academia um estudo sobre o aprendizado do instrumento na cultura popular já é em si um indício positivo. Mas, na minha opinião, minha maior contribuição é juntar meu estudo aos outros já realizados sobre o aprendizado musical na cultura popular na esperança de que um dia, com um maior número de pesquisas, possamos reconhecer o valor dos conhecimentos construídos pelas manifestações populares não mais como “exóticos”, como antigamente eram vistos, ou como “diferentes”, como recentemente são entendidos, mas sim como parte da produção de conhecimentos valiosos do nosso país.

REFERÊNCIAS

ABIB, P. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Caderno Cedes**. Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98, 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n68/a07v26n68.pdf>>. Acesso em: 14 de abr. 2007.

AGUIAR, C.; PERRINI, E. **Fandango do Paraná: Olhares**. Curitiba: [s.n.], 2005.

ALENCAR, E.; FLEITH, D. Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v.19, n.1, 2003. p. 01-08.

ALMEIDA, R. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, M. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Editora Itatiaia, Ministério da Cultura, Instituto de estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. Brasília: Martins, 1972.

ANDRADE, S. M. L. de. **O fandango em Rio dos Patos**. 1995. 25f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

ANDRADE, S. M. L. de; ARANTES, J. **Fandango**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

ANDRADE, S. M. L. de; ARANTES, J. O fandango em Rio dos Patos. In: DIEGUES, A. C. (Org.) **Enciclopédia Caiçara** - Volume 5: festas, lendas e mitos caiçaras. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006. p. 367-377.

ANDRADE, S. M. L. de; ARANTES, J. O Fandango em Rio dos Patos. In: BRITO, M de L. (org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: [s.n.], 2003. p. 41-50.

ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

ARROYO, M. Situações e processos de ensino e aprendizagem em música no cenário de uma Festa do Congado: um olhar diferenciado a partir de uma experiência etnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 11.,1998,Campinas. **Anais...** Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p. 185-189.

AZEVEDO, F. C. Aspectos folclóricos do Paraná. **Cadernos de Artes e Tradições Populares**, Curitiba: Museu de Arqueologia e Artes Populares/UFPR, 1973. p. 57-100.

AZEVEDO, F. C. **Fandango do Paraná**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

BIGG-WITHER, T. Novo Caminho no Brasil Meridional. In: RODERJAN, R. (Org). **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore - n.4**. Curitiba: FUNARTE, 1980. p. 35-36.

BOSI, E. Tempo de lembrar. In: BOSI, E. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 73-92.

BRAGA, R. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n.15, 2005. p. 99-109.

BRITO, M de L. (Org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: [s.n.], 2003. 1 livro e um CD.

BRITO, M de L. Os marcadores de roda. In: BRITO, M. de L. (Org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: [s.n.], 2003. p. 31-39.

BUDAZS, R. Música. In: SANTOS, A. V. dos. **Cifras de música para saltério**. Curitiba: UFPR, 2002. p.18-32.

BURKE, P. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CORRÊA, J.; GRAMANI, D. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: CORRÊA,J; GRAMANI,D; PIMENTEL,A. (Orgs). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p.21-37.

DIEGUES, A. C. Notas sobre a cultura caiçara em meados do século XX. In: DIEGUES, A. C. (Org.) **Enciclopédia Caiçara - Volume 5: festas, lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006. p. 59-79.

EDWARD, J. **Artesão de Sons**: vida e obra do Mestre Zé Côco do Riachão. Belo Horizonte: Rona Editora, 1988.

FAMÍLIA PEREIRA; VIOLA QUEBRADA. **Viola Fandangueira**. Curitiba: Independente, 2002. 1 CD.

GALVÃO, A. Cognição, Emoção e *Expertise* Musical. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v.22, n.2, 2006. p. 169-174.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GOTTFRIED, J. H. **El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz**. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais - Etnomusicologia) – Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.

GRAMANI, D. **Diário de campo** (não publicado). Ariri, 15 à 19 set 2008.

GRAMANI, D. (Org.). **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba: [s.n.], 2003.

GULIN, R. O fandango da família Pereira. In: MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. (Orgs.). **Tocadores: homem, terra música e cordas**. Curitiba: Olaria, 2002. p. 112-120.

HASSE, A. A. A rabeca no Fandango paranaense. In: RODERJAN, R. (Org.). **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore – n.3**. Curitiba: FUNARTE, 1977. p. 16-18.

HILAIRE, S. **Viagem pela Comarca de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

KLIMLE, A.; GONÇALVES, W. C.; BARBOSA, E. da C.; COELHO, J. COELHO, Q. E. Bairro do Ariri. In: CHIQUINHO, C. R. **Saberes Caiçaras: A cultura caiçara na história de Cananéia**. São Paulo: Páginas & Letras Editora e Gráfica, 2007. p. 93-108.

LIMA, R. T. de. **Folclore de São Paulo**. São Paulo: Ricordi, [1954?].

LIMA, A. J. **Música tradicional e com tradição da rabeca**. 2001. 218f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

LUCAS, G. **Os Sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. (Orgs.). **Tocadores: homem, terra música e cordas**. Curitiba: Olaria, 2002.

MARTINS, G. de A. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MORAES, M. J. da C.; ALIVERTI, M. J.; SILVA, R. M. M. da. **Tocando a Memória – Rabeca**. Belém: IAP, 2006.

MURPHY, J. The rabeca and its musica, old and new, in Pernambuco Brazil. **Revista de Música Latinoamericana**, Texas, v. 18, n. 2, 1997. p.147-172.

MUSEU VIVO DO FANDANGO. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. 2 CDs.

NÁDER, A. M. Transmissão de conhecimentos musicais e memória na Barca Santa Maria, João Pessoa-PB. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-

GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: 2006. p. 245-248.

NÓBREGA, A. C. P. da. **A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba**. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

OLIVEIRA, S. R. V. de. **A rebeca na Zona da Mata de Pernambuco**: levantamento e estudo. 1994. 23f. Relatório final de Iniciação Científica (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología**. Madrid (Espanha): Akal, 2000.

PEREIRA, A. **Entrevista concedida por Arnaldo Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 18 set. 2008.

PEREIRA, L. **Entrevista concedida por Laerte Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 19 set. 2008.

PEREIRA, M. R. de M. A desinvenção da Tradição: ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do século XIX. In: SOUZA NETO, M. J. (Org.). **A [des]construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Quatro Ventos, 2004. p. 55-73.

PEREIRA, M. R. de M. **Semeando iras rumo ao progresso**. Curitiba: UFPR, 1996.

PEREIRA, Z. **Entrevista concedida por Zé Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 18 set. 2008a.

PEREIRA, Z. **Entrevista concedida por Zé Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 18 set. 2008b.

PEREIRA, Z. **Transcrição de aula de rabeca dada por Zé Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 17 set 2008c.

PEREIRA, Z. **Transcrição de aula de rabeca dada por Zé Pereira à Daniella Gramani** (não publicado). Ariri, 18 set 2008d.

PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (Orgs). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PINTO, I. C. **Curso de introdução aos estudos do Folclore**. Curitiba: Museu Paranaense, 1983.

PINTO, I. C. Manual do folclore. SOUZA NETO, M. J. (org.) **A [des]construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Quatro Ventos, 2004. p. 436-487.

PINTO, I. C. O fandango na ilha de Valadares. In: BRITO, M. de L. (Org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: [s.n.], 2003. p. 53-61.

PINTO, I. Custódio. **Fandango do Paraná**. Curitiba: UFPR, 1992.

PRASS, L. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou porque ninguém aprende samba no colégio). **Em Pauta**, Porto Alegre: UFGRS, v.14/15, n.1, p. 5-18, Nov. 1998 – Abr. 1999.

QUEIROZ, L. Aprendizagem musical nos ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**, Salvador: UFBA, v. 6, 2005. p. 122-138.

RANDO, J. A. G. Fandango: Contextualização Histórica. In: BRITO, M. de L. **Fandango de Mutirão**. Curitiba, 2003. p. 11-13.

RIBEIRO, Hugo. A análise musical na Etnomusicologia. **Ictus**: Salvador, v.04, 2002. p. 69-82.

RODERJAN, R. V. Sobre as Origens do Fandango Paranaense. In: RODERJAN, R. (Org.). **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore – n.4**. Curitiba: FUNARTE, 1980. p. 10-15.

RODERJAN, R. V. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

ROMANELLI, G. G. B. A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2005. p. 50-59.

SADIE, S. Arco. In: _____. (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 38, 1994.

SANTIAGO, D. Construção da Performance Musical: uma investigação necessária. **Performance Online**, v.2, n.1, 2006. p. 1-14.

SANTIAGO, D; BRITO, T. da S. Performance Musical e Psicologia da Música: Aspectos da Construção da Performance pelo Músico (Fase1). In: 1º SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS/ 1ST INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON COGNITION AND MUSICAL ARTS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: 2005. p. 166-172.

SARDINHA, J. A. **As danças tradicionais**. Tradições Musicais da Entremeadura. Disponível em <<http://attambur.com/recolhas/entremeadura/danças/fandag.htm>>. Acesso 20 maio. 2004.

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO; ASSOCIAÇÃO DE CULTURA POPULAR MANDICUÉRA. **Fandango na Escola**. Curitiba, PR, [200-].

SETTI, K. **Ubatuba nos Cantos das Praias**: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, M. **No solado...** Disponível em <<http://papasmiscleo.blogspot.com/2008/07/como-o-tempo-passa-rpido.html>>. Acesso em jan. 2009.

SLOBODA, J. A. **A Mente Musical: a Psicologia Cognitiva da Música**. (Trad. B. Ilari; R. Ilari). Londrina: EDUEL, 2008.

STAKE, R. E. Qualitative Case Studies. In: DENZIN, N. K; LINCOLN, Y. S. (Eds.). **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 3. ed. Sage, 2005. p. 443-466.

TORRES, G. F. **Canja de viola**: uma comunidade de prática musical em Curitiba. 2008. 113f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

TRAVANCAS, I. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 98 -109.

TRINDADE, E. M. de C; ANDDREAZZA, M. L. **Cultura e Educação no Paraná**. Curitiba: UFPR, 2001.

VIANNA, H. **Música do Brasil**. [S.l.]: Editora Abril, 2000.

ZAGONEL, B. Constâncias melódicas do Fandango Paranaense. In: RODERJAN, R. (Org.). **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore – n.4**. Curitiba: FUNARTE, 1980.

ZAMBONIN, G. R. **Transcrições do fandango paranaense**. 2006. 36f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2006.

